

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Mgr. et Mgr. Elena Sochatzi Babich

**„Homo deformis“.  
Fascinace deformovanou podobou  
lidského těla v zemích Koruny české ve  
středoevropském kontextu mezi léty  
1526–1620**

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2023



## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 31. 3. 2023

Elena Sochatzi Babich

## Bibliografická citace

„Homo deformis“ [rukopis]: Fascinace deformovanou podobou lidského těla v zemích Koruny české ve středoevropském kontextu mezi léty 1526–1620: disertační práce / Elena Sochatzi Babich; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. -- Praha, 2023. 245 s.

## Anotace

V průběhu 16. století se setkáváme s jevem, kde byli tělesně postižení kvůli svému vzhledu považováni za kuriozity nebo zázraky. Některé případy byly tak neuvěřitelné, že dávaly impuls k vytvoření uměleckého díla. Námět abnormálně tělesně postižených byl populární mezi všemi společenskými vrstvami a jejich podobizny byly shromažďovány měšťany, vědci, šlechtici a králi.

Disertační projekt „*Homo deformis*“. *Fascinace deformovanou podobou lidského těla v zemích Koruny české ve středoevropském kontextu mezi léty 1526–1620* si klade za cíl prozkoumat, jak bylo vyobrazení „homo deformis“ představeno ve výtvarném umění v Českém království v kontextu Svaté říše římské národa německého v letech 1526 až 1620.

Tato disertační práce studuje jednotlivé příklady lidské monstrozity, které se objevují v nejrůznějších formách ztvárnění: portrétech, alegoriích, vědeckých ilustracích a novinových letácích. Zkoumá podobizny abnormálně tělesně postižených a zaměřuje se na jejich symbolický význam a estetickou interpretaci. Věnuje se otázkám vnímání abnormálně tělesně postižených v 16. století a shrnuje znalosti o jednotlivých osobách. Ukazuje, jak raně novověká česká společnost reagovala na vzhled abnormálně postižených a do jaké sociální kategorie je zařazovala.

Projekt studuje důvody umělecké motivace pro vytváření vyobrazení „homo deformis“ v 16. století. Zkoumá, zda umělci 16. století byli schopni anatomicky správně zobrazit jev abnormálně tělesně postižených a také se zaměřuje na ikonografickou problematiku vyobrazení znetvořených osob v letech 1526 až 1620.

## Klíčová slova

Sbírky kuriozit, monstra, České království v 16. století, manýrismus, portrét v 16. století, lékařství v 16.–17. století, dějiny vnímání, Rudolf II., groteska, tělesné postižení, letáková grafika

## **Abstract**

During the 16th century a new phenomenon occurred, that the physically disabled people were presented as curiosities or miracles because of their visage. Some cases were really incredible therefore their appearances gave an impulse for creating an artwork. The images were popular between all social levels, were collected by townspeople, scientists, nobles and kings.

The dissertation thesis „Homo deformis“. The fascination by appearance of deformed human body in the Lands of the Bohemian Crown between 1526 and 1620 aims to explore how the phenomenon of human curiosities was reflected in early modern visual art in the Czech lands.

This dissertation thesis bases on individual examples of human monstrosity in various art forms such as portraits, allegories, scientific illustrations and pamphlets.

It exams images of abnormal disabled people between 1526–1620 and focuses on their symbolic meaning, aesthetic interpretation. It summarizes the knowledge about perceptions of depicted abnormal persons in 16th century. It also shows the Early modern society reactions about „homo deformis“, their everydayness and social status.

This thesis studies reasons why the disabled body was a kind an inspiration for artists. It examines if the artists of 16th century were able to picture cases of physically deformed bodies correctly concerning the anatomy. It also focuses on the iconographic motive of the monstrosity and rendition problem of abnormal disabled people in 16th century.

## **Keywords**

Cabinets of curiosities, monsters, the Lands of the Bohemian Crown in 16th century, mannerism, portrait in 16th century, medicine in 16th – 17th century, history of perception, Rudolf II, grotesque, abnormal disabled people, pamphlets

**Počet znaků** (včetně mezer): 643 802

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat vedoucímu práce docentu PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, PhD. za odborné konzultace a trpělivost. Ráda bych poděkovala grantové agentuře Univerzity Karlovy za finanční podporu mého projektu. Dále děkuji své rodině, jejíž láska a podpora mi pomohly tento projekt dokončit. Také bych chtěla poděkovat pracovníkům NPÚ a pracovníkům příslušných muzeí a archivů.

# Obsah

Úvod.....	1
<b>1. Podstata jevu „homo deformis“ jako vědeckého a sociálně-kulturního fenoménu</b>	
1.1. Vymezení pojmu „homo deformis“. Jeho klasifikace a typologie... 21	
1.2. Obrazová tradice monster v evropské kultuře ve vztahu k Českému království 16. století.....	32
1.3. „Homo deformis“ z pohledu vědy 16. – poč. 17. století. Lékařské příručky a ilustrace v nich .....	46
<b>2. Každodennost a „homo deformis“. Letáková produkce v Českém království v multikulturním prostředí na přelomu 16. a 17. století</b>	
2.1. Specifika tištěné ilustrace jako výtvarného díla .....	58
2.2. Vyobrazení „homo deformis“ na novinových letácích v reformačním kontextu v multikulturním prostředí ve vztahu k českým zemím mezi léty 1526 až 1620 .....	70
<b>3. „Homo deformis“ na šlechtickém sídle v letech 1526 až 1620</b>	
3.1. Lidské kuriozity jako živý sběratelský exemplář na šlechtických a panovnických dvorech.....	116
3.2. Místo a role vyobrazení „homo deformis“ ve středoevropských uměleckých sbírkách kuriozit 16. století.....	125
<b>4. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla v uměleckých sbírkách v zemích Koruny české v mezinárodních souvislostech</b>	
4.1. Portréty a podobizny abnormálně postižených. Specifika jejich vyobrazení .....	136
4.2. Vyobrazení postižených růstovou poruchou, jejich identifikace a reprezentace ve středoevropských uměleckých sbírkách.....	150
4.3. Vyobrazení „homo deformis“ jako divého muže v rudolfinských sbírkách v mezinárodních souvislostech .....	179
4.4. Fascinace postiženou hirsutismem. Portrét Heleny Antonie ze sbírek zámku Velké Losiny .....	204
<b>Závěr.....</b>	<b>213</b>
<b>Seznam použitých zkratk.....</b>	<b>216</b>
<b>Seznam pramenů a literatury .....</b>	<b>217</b>
<b>Seznam vyobrazení .....</b>	<b>238</b>





# Úvod

Tento disertační projekt s názvem „*Homo deformis*“. *Fascinace deformovanou podobou lidského těla v zemích Koruny české ve středoevropském kontextu mezi léty 1526–1620* je zaměřen na studium fenoménu lidských tělesných abnormalit v pozdně renesančním výtvarném umění v Českém království v kontextu Svaté říše římské.

Při definování tématu disertačního projektu byl zvolen latinský výraz „homo deformis“, který se prozatím v uměleckohistorické literatuře neužívá. Zvolená terminologie není na rozdíl od jiných výstižných názvů tohoto jevu negativně zabarvená, a otevírá tak cestu pro vědecké zkoumání zbavené současných stereotypů myšlení. „Homo deformis“ je zkrátka člověk trpící tělesnými abnormalitami, které deformují jeho vzhled. Tato postižení považovaná i dnes z lékařského hlediska za mutace a monstrozitu a jejich vzhled dokáže vyvolat u člověka odpor. Tato disertační práce, přestože výrazně spadá do problematiky teratologie a estetických hodnot, se zaměřuje na výtvarnou stránku jevu „homo deformis“ v minulosti. Zajímá nás, jak byl podobný jev zobrazován v 16. a na počátku 17. století, proč se podobná vyobrazení sbírala, věnujeme se otázkám funkce vyobrazení „homo deformis“ a také jak tehdejší společnost vnímala vrozená zrudná onemocnění. Dále je přirozená otázka umělecké interpretace, obsahovala jejich díla realistické prvky, či byla pouhou umělcovou fantazií?

V průběhu středověku a raného novověku byli lidé i zvířata s vrozenými vadami, jejichž podoba se příliš odchylovala od normy, považováni za monstra. Odlišnost ve vzrůstu, nevyvinuté části těla či jiné abnormality byly v lidovém středověkém myšlení považované za „zvířecí“ nenormálnosti a výplody ďábla.<sup>1</sup> Renesanční evropská společnost navazuje na středověké myšlení, a proto tyto osoby též zařazovala k podivuhodným pololidským bytostem. V 16. století se setkáváme s jevem, kdy byl tělesně postižený kvůli svému vzhledu prezentován v uměleckých sbírkách jako kuriozita. Obzvláště Habsburkové se zajímali o podobné hříčky přírody, o čemž vypovídá sbírka Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595) na zámku Ambras.

Zdá se, že „námět“ deformované podoby lidského těla porušuje klasický kánon krásy z doby renesance. Podobizny lidských kuriozit se objevují v průběhu šestnáctého a začátku sedmnáctého století v nejrůznějších formách ztvárnění: portréty, alegorie,

---

<sup>1</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017

vědecké ilustrace a novinové letáky. Tato ztvárnění poukazují na transformaci mentality, která měla dopad na sociální, náboženskou a kulturní proměnu tehdejší společnosti.

Objektem studia této disertační práce je námět „homo deformis“ a způsoby jeho ztvárnění ve výtvarném umění v období mezi roky 1526 a 1620. Za subjekt tohoto výzkumu považujeme umělecké dílo, obsahující námět „homo deformis“ a rozšířený v Českém království v rámci Svaté říše římské národa německého. Za umělecká díla považujeme jak závěsné umění, fresky či malované knižní ilustrace, tak také tištěnou produkci. Ačkoli se může zdát, že letáková grafika se snaží o jednoznačný a co nejrychlejší sdělovací proces, nechybí jim hlubší významová vrstva.<sup>2</sup> Pojem umělecké dílo má více významů a časově se proměňuje.<sup>3</sup> V renesanci bylo umělecké dílo ještě do jisté míry spojeno s řemeslným výrobkem a stejně jako „obrazové médium“ dokázalo v sobě sjednotit více funkcí včetně informativní, užité a dalších.<sup>4</sup> Středověk a novověk ještě nemá úplně vymezenou kategorii pro umění, umělecké dílo podle středověkého pohledu bylo ovlivněno jeho funkcí. Funkce díla často ovlivňovala tvary, vyobrazení by mělo na jedné straně poskytovat věřícímu pomůcku k oddanosti a na straně druhé sloužit jako prostředek k vyučování.<sup>5</sup> Za charakteristický znak uměleckého díla považujeme jeho mnohovýznamový symbolismus a s tím spojený pomalý a mnohadimenzionální proces jeho chápání divákem.<sup>6</sup>

Celkově pojem „nízké umění“ či „lidová grafika“ není pro 16. a 17. století úplně vhodný. Například badatelka K. Moxey nepovažuje označení „lidová grafika“ pro jednolistovou produkci postrenesanční doby za správnou.<sup>7</sup> „Lidová grafika“ jako výraz pro grafiku „lidové kultury 16. století“ představuje problém, jelikož sám pojem „lidová kultura“ se objevuje až v 19. století, kdy evropští intelektuálové začali zapisovat a zaznamenávat pohádky, písně a orální tradici.<sup>8</sup> Často je „lidová kultura“ považována za opozici elitní vzdělané kultury, avšak v 16. století badatelé upozorňují na určité propojení těchto kultur.

Robert Scribner ve své práci *For the sake of simple folk* tvrdí, že v 16. století je „lidová kultura“ velmi blízká „populární kultuře“, která tehdy byla spojena s „populární vírou“. V tak zvané „populární víře“ hraje velmi silnou roli možnost ovládnutí

---

<sup>2</sup> BELTING 2000, 177

<sup>3</sup> MUKAŘOVSKÝ 2008, 10

<sup>4</sup> MUKAŘOVSKÝ 2008, 12; BELTING 2000, 177

<sup>5</sup> MOXEY 2004, 2–3

<sup>6</sup> BELTING 2000, 178

<sup>7</sup> MOXEY 2004, 2–3

<sup>8</sup> BURKE 2005, 40, 49

nadpřirozené moci.<sup>9</sup> Jinými slovy, populární víra je víra v magii, talismany, zaříkávadla atd. Z hlediska kulturní antropologie se historická společnost 16. století považuje za „primitivní“, protože v základě kultury 16. století pořád leží mýtus.<sup>10</sup> Peter Burke v práci *Lidová kultura v raně novověké Evropě* tvrdí, že novověkým pramenem vypovídajícím o lidové kultuře mohou být lidové písně, pohádky, svaté obrázky, letáky, slavnosti či mytická dramata. Všechny tyto prameny nemusí mít výhradně orální povahu, stačí když budou vypovídat o „populární víře“. Peter Burke se raději vyhýbá termínu „lidová kultura“ pro 16. století a volí termín „nízká kultura“, protože „nízká kultura“ není jednotná a skládá se z několika subkultur venkovského a městského obyvatelstva, marginálních skupin, a dokonce vstupuje do interakce s kulturou vzdělanců. Takzvaná „letáková“ kultura polovzdělanců se nacházela mezi vzdělaneckou a ústní kulturní tradicí a čerpala z obou. V populární literatuře 16.–17. století existovala poměrně velká hierarchie žánrů, které byly na pomezí vzdělanecké a lidové produkce.<sup>11</sup> Patřila sem například kázání mnichů, letáky a jednolisty.<sup>12</sup> Letákové medium 16. století však má své zvláštnosti, na jednu stranu měla tištěná produkce potenciál pro masovou spotřebu, ale ve skutečnosti se ukazuje, že přečíst leták si mohlo dovolit pouze deset až třicet procent městských obyvatel. Na druhou stranu, tisk je hybridní medium, kde se používala nejen písmena, ale také vizuální vyobrazení, která mohla přinést informaci každému.<sup>13</sup>

Na „lidové kultuře“ se také mohla podílet šlechta a duchovní, například během karnevalových slavností. V ojedinělých případech také mohlo docházet k „aristokratizaci“ masové kultury. Tento proces předpokládá oboustranný kulturní přenos nebo dokonce plynulý přechod mezi lidovou a elitní tradicí.<sup>14</sup> Docházelo k tomu díky tomu, že vysoká, aristokratická společnost 16. století byla taktéž ovlivněna populární vírou a měla mytologické myšlení. Proto i mezi šlechtou byly populární magické rituály, talismany, alchymie, astrologie či zaklínadla proti nemocím atd. V tomto období stále přežívají mýty předkřesťanského období a vypadá to, že se novověká společnost původním mytologickým systémům přizpůsobovala, tolerovala je, a hlavně je transformovala.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> SCRIBNER 1981, 59

<sup>10</sup> VALKA 2009, 118–119

<sup>11</sup> BURKE 2005, 83

<sup>12</sup> Tamtéž, 89–92

<sup>13</sup> SCRIBNER 1981, 2–3, 23; MOXEY 2004

<sup>14</sup> PORTER 2001, 58–59; BURKE 2005; VALKA 2009, 124–125

<sup>15</sup> VALKA 2009, 118–119

Výzkum subjektů čili uměleckých děl se soustředí do rozmezí let 1526 až 1620, v ojedinělých případech však může dojít k překročení horní hranice. Zvolený časový úsek se tradičně považuje za období, kdy dochází k určitým změnám v mentalitě a uměleckém slohu a souvisí s politickou a sociální situací. Jedná se o období renesančního a postrenesančního neboli „manýristického“ uměleckého stylu v Českém království. Politicky zvolený časový úsek spadá do vlády prvních Habsburků, pro které je relevantní propojení Českého království se Svatou říší římskou národa německého. Mentalitu doby také ovlivnily nadnárodní myšlenkové proudy, jakými byly reformace a probíhající humanismus.

Období 1550–1620 ve středoevropském umění, kam spadá většina našich prostudovaných děl, je ze stylistického hlediska považováno za problematičké. Měli bychom uvést, že termín „manýrismus“ je velice diskutabilní a mnozí autoři se jej snaží vyvarovat.<sup>16</sup> Musíme také říct, že i období české renesance (1526–1583) se považuje za velmi specifické, tradičně se o tom hovoří v rámci pojmu „severské renesance“. Avšak v Českém království se toto období, až na výjimky, vyznačuje tvorbou zahraničních umělců. Manýrismus byl původně spojován s tvorbou italských umělců po roce 1520, kteří napodobovali „manieru“ mistrů vrcholné renesance.<sup>17</sup> Sám termín „maniera“ je problematičkový. U Vasariho se ukazuje nejen jako charakteristický projev tvorby určitého umělce, ale je také míněn v širším kontextu jako styl.<sup>18</sup> Prvním, kdo prohlásil manýrismus za samostatný umělecký sloh, byl představitel vídeňské školy Max Dvořák. Předtím badatelé jako Jakob Burckhardt<sup>19</sup> a Henrich Wölfflin<sup>20</sup> považovali manýrismus pouze za jakousi „pokleslou“ úpadkovou fázi italské renesance.<sup>21</sup> Dvořák ve svém díle *Umění jako projev ducha* došel k názoru, že manýrismus je styl přechodové a zlomové epochy, který reflektuje „duchovní obrát“ 16. století, kde převládaly pocity zklamání, skepse a chaosu.<sup>22</sup> Debata o manýrismu se široce vyvíjela v letech 1920 až 1930 hlavně mezi představiteli školy „nového empirismu“. Většina jich prohlásila manýrismus za neklasický sloh, jakýsi „styl chaosu“. Werner Weisbach tvrdil, že všechny styly v epoše chaosu mají společné

---

<sup>16</sup> Thomas DaCosta Kaufmann nepovažuje za správné označovat rudolfinské umělce jako manýristy, protože, jak dokládá, na rudolfinském dvoře existovali jak umělci, kteří malovali dle představy, tak i tací, kteří vytvářeli naturalistické práce. Proti němu se vyjadřuje Robert John Weston Evans ve své knize *Rudolf II. a jeho svět*. Viz EVANS 1997, 14; Srov. KAUFMANN 1988

<sup>17</sup> FUKALA 2000, 9

<sup>18</sup> PREISS 1974

<sup>19</sup> BURKHARDT 2013

<sup>20</sup> WÖLFFLIN 1950

<sup>21</sup> PREISS 1974, 49–50

<sup>22</sup> PREISS 1974, 51–52; DVOŘÁK 1936

prvky, a proto je manýrismů v nejrůznějších obdobích hodně.<sup>23</sup> Walter Friedländer považoval manýrismus i baroko za neklasické styly, a proto užíval termín manýrismus ve významu protobaroko.<sup>24</sup> V roce 1960 se objevily publikace od Arnolda Hausera<sup>25</sup> a Johna Schearmana<sup>26</sup>, kteří uznávali manýrismus jako samostatný styl 16. století. Stejně i Erwin Panofsky ukázal, že manýrismus byl osobitý sloh, který byl reakcí na určitou historickou atmosféru v minulosti.<sup>27</sup> Naopak E. Gombrich tvrdí, že manýrismus nebyl ovlivněn žádnou krizí, jedná se o fázi, kdy umělci začali experimentovat s tvary, avšak v základě těchto experimentů vždy používali již známé tradiční typy, stereotypy.<sup>28</sup> Manýrismus pro něj není umění „degradace“, úpadkový styl, nýbrž pouze schopnost umělce díky své tvůrčí kreativitě se přizpůsobit objednavce. O manýrismu se většinou mluví v rámci určitých center, kde působili manýrističtí umělci. V Českém království bylo manýristické umění spojeno s kulturou na dvoře Rudolfa II., tento fenomén měl internacionální povahu.<sup>29</sup>

Naše studie nemá za úkol konečně vyřešit problém manýrismu, nýbrž chceme ukázat, jak se téma abnormálně tělesně postižených promítalo v českém umění 16.–17. století ve středoevropském kontextu a zda byla v takových dílech využita jakási „maniera“ umělce a v čem spočívala. Může se zdát, že v manýrismu dochází k zálibě v „ošklivostech“ a „bizarnostech.“<sup>30</sup> V literatuře se často setkáváme s vysvětlením, že zájem o vyobrazení monster a dalších „bizarních věcí“ se pohyboval v rovině vědeckého zájmu o přírodní kuriozity anebo v rovině zvláště postrenesanční manýristické estetiky.<sup>31</sup> Avšak pro současného diváka je složité pochopit, v čem vlastně tato obliba spočívala a o zážitek jakého druhu se doopravdy jednalo.

Podobný zájem o abnormality je značně rozporuplný a námět deformované podoby lidského těla porušuje klasický kánon krásy, který se používal během renesance. To však neznamená že se „homo deformis“ nezobrazovali v dřívějším období, nýbrž že zájem o monstra skutečně následuje ve 2. polovině 16. století. Tento zájem se často interpretuje v rámci fenoménu „manýristického umění“.

---

<sup>23</sup> PREISS 1974, 60; WEISBACH 1942

<sup>24</sup> FRIEDLÄNDER 1957; PREISS 1974, 55

<sup>25</sup> HAUSER 1986; PREISS 1974, 64

<sup>26</sup> SHEARMAN 1967

<sup>27</sup> PANOFSKY 2013

<sup>28</sup> GOMBRICH 2022,102; PREISS 1974, 84

<sup>29</sup> FUČÍKOVÁ 1997; EVANS 1997; KAUFMANN 1988

<sup>30</sup> MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 11

<sup>31</sup> KAUFMANN 2009; CORBIN 2012, 35; PREISS 1974, 103–105; RAINER 2017, 51–56; GOMBRICH 2017

Většina autorů se shoduje v tom, že podstatou manýrismu byla „maniera“, která byla původně použita G. Vasarim pro pozdní Michelangelovu tvorbu. Současně se jedná o výraz, který označuje individuální umělecký styl malíře.<sup>32</sup> Původně byli manýristé italští umělci, kteří napodobovali „manieru“ mistrů vrcholné renesance.<sup>33</sup> O něco později pojem „maniera“ označoval fantazijní vůli umělce přizpůsobovat vyobrazení určitému vzoru a stylizovat jej do dvorského elegantního prostředí.<sup>34</sup> Pojem „maniera“ spíše chápeme v tom pozdějším smyslu, jako umělcovu schopnost vlastním způsobem idealizovat model.<sup>35</sup> Dále pro badatele nastává problém, proč vlastně umělci najednou začali využívat „manieru“ a v čem spočívala umělcova tvůrčí jedinečnost? Někteří to vysvětlují historickou situací, která vznikla v důsledku zhroucení renesančního světa, od zpusťování Říma v 1527, rozdělení křesťanstva na katolíky a reformační tábor, náboženské války až k válce třicetileté.<sup>36</sup> Nastává období krize, chaosu, jehož znakem byla metamorfóza, změna, transformace. V tomto prostředí člověk ztratil oporu, začíná přemýšlet o konci světa a nezbytném zániku křesťanské civilizace.<sup>37</sup> Proto někteří badatelé mluví o manýrismu jako o epoše, jež je spojená s vnitřním napětím, hlubokou depresí a chaosem.<sup>38</sup> Umělci se jako by ocitli ve „stavu chaosu“ a ztratili oporu, a proto začali hledat způsoby a cesty nových hodnot. Proto se umění subjektivizuje a stává se realizací vnitřní představy; hledání jistoty je jako hledání světla ve tmě, proto se často mluví a „labyrintu manýrismu“. Může se zdát, že toto vysvětlení „manýristického způsobu myšlení“ se jeví jako správné, avšak při formální analýze manýristických děl často dojdeme k tomu, že umělci používali jako základ tradiční tvary a kompozice. Ernst Gombrich nesouhlasí s tím, že hlavní tvůrčí silou manýrismu byla melancholie a vnitřní nestabilita, naopak ukazuje, že v tomto období umělci pro svou tvorbu stále využívali „topoi“, experimentovali s formou pouze na základě dobré znalosti klasických tvarů.<sup>39</sup>

Většina autorů se shoduje, že během manýrismu dochází k tak zvanému „vizuálnímu paradoxu“. Tento paradox se projevuje jakýmsi konfliktem stylistických elementů.<sup>40</sup> Manýrismus balancuje mezi protiklady, vytváří napětí mezi vymyšleným

---

<sup>32</sup> VASARI 1998a, 35–37

<sup>33</sup> FUKALA 2000, 9

<sup>34</sup> PREISS 1974, 12–13

<sup>35</sup> Pavel Preiss interpretuje pojem „maniera“ jako vytříbený způsob tvorby splývající s pojmem „grazia“, jež přesahuje hranici řádů a pravidel a činí dílo pravým uměním. Viz PREISS 1974, 29–33

<sup>36</sup> VALKA 2009; PREISS 1974; HAUSER 1986; DVOŘÁK 1936; KESNER/MIKŠ 2010, 167; FUKALA 2000

<sup>37</sup> MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 11; EVANS 1997, 68

<sup>38</sup> VALKA 2009, 121, 256–258; HAUSER 1986, 11–17. Celkově se jedná o Dvořákovou myšlenku, že manýristické umění je charakteristické pro společenskou a kulturní krizi 16. století.

<sup>39</sup> GOMBRICH 2021, 309–316; GOMBRICH 2022; PREISS 1974, 84

<sup>40</sup> HAUSER 1986, 17; HAMMEKEN/HANSEN 2019, 14

světem a realitou. Na jednu stranu jsou postavy vyumělkované, elegantní, teatrální, v manýrismu se využívají zvláštní nepřirozené proporce, překroucená těla, a dokonce je zde i záliba v „bizarnostech“.<sup>41</sup> Na druhou stranu se v tomto období také zvětšuje zájem o naturálie, znázornění přírody a krajiny, často se mluví i o „vědeckých ilustracích“.<sup>42</sup> Během manýrismu se úloha umělce stává velmi důležitou. Umělci se snažili poznat podstatu jevů, studovat je a pozorovat, snažili se vyjádřit jejich vnitřního „ducha“ výtvarnými prostředky.<sup>43</sup> Tato schopnost vidět a znázornit vnitřní podstatu jevu však nebyla dostačující, bylo ještě potřeba uspořádat „tuto energii“. Umění se tak posunulo do mimořádné polohy, protože tvůrčí síla umělce se přirovnávala k tvůrčí síle přírody.<sup>44</sup> Umělec se proto často přirovnával k mágovi, umělci v 16. století se zajímali o novoplatonismus a často spolupracovali s vědci a filozofy.

Jednoduchým příkladem takové „vizuální magie“, kterou vytvářel umělec, byla groteska, jež se stala oblíbenou právě v 16. století. Při vytváření grotesky bylo důležité právě tvůrčí nadání a schopnost umělce napodobovat a „ovládat“ přírodu, upravovat ji a podržovat elegantní společnosti. Umělec musel v grotesce ukázat původní sílu přírody a pak přidat dokonalou podobu „zvráceně uspořádané látce“.<sup>45</sup> Groteska v sobě kombinovala jak fantazijní hybridní monstra, tak i naturalistické předměty, rostliny, květiny a ovoce, zvířata, ryby a další živočichy, dokonce i předměty či písmena a další symboly. Ernst Gombrich interpretuje grotesku jako systematickou hru s lidskými formami, která se pohybuje na hraně povoleného.<sup>46</sup> Pro něj je groteska projevem veselé virtuozity. Thomas DaCosta Kaufmann má podobný názor a interpretuje grotesku jako vizuální paradox, který v sobě kombinuje protikladné elementy: naturálie, umělcovu fantazii, monstrozitu.<sup>47</sup> V 16. století byla groteska velmi silně spojena se smíchem, zábavou, složitou symbolikou a ezoterismem, všechny elementy v grotesce měly komický účinek. Tridentský koncil dokonce rozhodl zakázat grotesky, protože katolická církev chtěla regulovat „tvůrčí schopnost umělců“ a zájem o antiku, vytváření pohanských a antimorálních námětů.<sup>48</sup>

---

<sup>41</sup> HAMMEKEN/HANSEN 2019, 14; NEUMANN 1951, 48; EVANS 1997, 198

<sup>42</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991; KAUFMANN 1988

<sup>43</sup> GOMBRICH 2022, 432–434, 446

<sup>44</sup> PREISS 1974, 12; BACHTIN 2007, 39

<sup>45</sup> PANOFSKY 2014, 62–63

<sup>46</sup> GOMBRICH 2021, 309–317

<sup>47</sup> KAUFMANN 2009, 103; GOMBRICH 2017, 55–56; GOMBRICH 2021, 309–317

<sup>48</sup> PALEOTTI 2012

V tomto kontextu je téma „homo deformis“ velmi aktuální, protože monstra v 16. století byla jak součástí grotesek a dvorních zábav, tak objektem kunstkomor a často byla přirovnávána ke znamení apokalypsy či naopak byla chápána jako zázrační tvorové.

Literatura k tématu „homo deformis“ je velice obšírná. Její rozmanitost je určena interdisciplinarností výzkumu, který zasahuje do několika rovin a propojuje dějiny umění, lékařství a výzkum historické mentality. Na druhou stranu je téma poměrně nové, proto nemůžeme očekávat vysoký počet publikací, které se zaměřují výhradně na výzkum vyobrazení deformovaného lidského těla v 16. a 17. století v Českém království. Pro zjednodušení můžeme literaturu k dané problematice roztrždit do tří skupin.

K první skupině patří historická literatura, která zkoumá tělesně postižené v 16. a 17. století, zaměřuje se na reakce společnosti a snaží se určit sociální status „homo deformis“ ve dvorských rezidencích a v městském prostředí.

Zahranční historická věda se tématu abnormálně postižených začala věnovat již v první polovině 19. století. Zpočátku byla přítomnost lidí s tělesnými abnormalitami na šlechtických a královských rezidencích sama o sobě zajímavým elementem v rámci dějin každodennosti, později se začal zkoumat i jejich sociální status. Již v roce 1885 publikoval německý historik Josef Hirn práci o životě na dvoře Ferdinanda II. Tyrolského, kde se zmiňoval o zvláštních služebnících v arcivévodském sídle.<sup>49</sup> Další velice významnou prací je výzkum španělsky mluvícího historika Josého Morena Villy z roku 1939, který uvedl seznam tělesně postižených (kolem 150 osob) žijících na dvoře španělských Habsburků mezi roky 1563 a 1700.<sup>50</sup> Jiný španělský historik Fernando J. Bouza Alvarez se ve své monografii z roku 1991 také zabýval lidmi s tělesnými abnormalitami ve šlechtických rezidencích.<sup>51</sup> Autor si myslí, že pouze dvorská společnost si mohla opravdu vážít abnormálně postižených a cenila si jich jako kuriozit, nebrala je pouze jako zrůdy. Později, v roce 2006, věnoval francouzský medievalista Jacques Heers ve své studii o karnevalové kultuře značnou pozornost postavám blázna a dvorského blázna ve středověké společnosti.<sup>52</sup> Ze stejného období pochází monografie Margaret Katritzky, která se zabývala studiem komedie dell'arte v období 1560–1620. Ve své práci došla badatelka k výsledku, že herci v raně novověké Evropě mohli být i tělesně postižení.<sup>53</sup> Dalším jejím velkým přínosem do tohoto tématu je výzkum personálních

---

<sup>49</sup> HIRN 1885

<sup>50</sup> MORENO VILLA 1939

<sup>51</sup> BOUZA ALVAREZ 1991

<sup>52</sup> HEERS 2006

<sup>53</sup> KATRITZKY 2006



záznamů tří soudobých lékařů z 16. století, kteří se zmiňovali o slavnostním, festivalovém a divadelním životě raně novověké společnosti.<sup>54</sup> Z novějších prací můžeme uvést společnou publikaci J. Slatera, M. López-Terrada a J. Pardo-Tomáse z roku 2016, kteří zkoumají rozvíjející se chápání nestvůrnosti a normy v lékařské kultuře španělského impéria.<sup>55</sup>

V české historiografii se tématu každodennosti ve šlechtických a královských rezidencích raně novověkých Čech věnoval především Václav Bůžek.<sup>56</sup> Základní literaturou k tématu českého každodenního života v 16.–17. století jsou také práce Marie Koldinské,<sup>57</sup> Petra Maří,<sup>58</sup> Jaroslava Pánka,<sup>59</sup> Jaroslavy Hausenblasové<sup>60</sup> a dalších. Jako velice přínosná se nám jeví také studia fraucimorů a ženských ceremoniálů ve šlechtických sídlech v 16. století. Tomuto tématu se věnovaly především Milena Hajná<sup>61</sup> a J. Hausenblasová.<sup>62</sup> Důležitou prací k tématu české každodennosti a renesančního a manýristického vnímání v 16. a 17. století je monografie věnovaná alchymii od Iva Purše a Vladimíra Karpenka.<sup>63</sup>

Posledních několik let se v zahraniční historiografii objevuje více studií věnovaných tématu vnímání lékařských kuriozit v novověku. Výzkumu historických případů tělesných abnormalit a sociální reakce na jejich mimořádná těla se věnovali Anna Czarnowus<sup>64</sup>, Alan W. Bates<sup>65</sup>, a zejména Eugen Holländer.<sup>66</sup> Téma deformované podoby lidského těla se zároveň objevuje v monografii francouzského historika Roberta Muchembleda, který se věnoval dějinám d'ábla.<sup>67</sup> Tělesná abnormalita je také oblastí výzkumu dějin lékařství. Důležitou monografií v tomto aspektu je práce anglického historika Roye Portera.<sup>68</sup>

---

<sup>54</sup> KATRITZKY 2012

<sup>55</sup> SLATER/LÓPEZ-TERRADA/PARDO-TOMÁS 2016

<sup>56</sup> BŮŽEK 1993; BŮŽEK 1997; BŮŽEK 2000; BŮŽEK/JAKUBEC 2012

<sup>57</sup> KOLDINSKÁ/MAŘA 1997; KOLDINSKÁ 2001

<sup>58</sup> MAŘA 1997

<sup>59</sup> PÁNEK 1989; PÁNEK 1993

<sup>60</sup> HAUSENBLASOVÁ/HOJDA 1993

<sup>61</sup> HAJNÁ 2001

<sup>62</sup> HAUSENBLASOVÁ 2009

<sup>63</sup> PURŠ/KARPENKO 2011

<sup>64</sup> CZARNOWUS 2009

<sup>65</sup> BATES 2005

<sup>66</sup> HOLLÄNDER 1922

<sup>67</sup> MUCHEMBLED 2007

<sup>68</sup> PORTER 2001

V české historické literatuře se tématu lidských monster, tělesně postižených a reakcí společnosti na ně zabývali Jana Rozehnalová<sup>69</sup> a Boris Titzl.<sup>70</sup> Vývoj české anatomie v 16. století zkoumal David Tomíček.<sup>71</sup>

Do skupiny historické literatury jsou zařazeny také publikace, zabývající se středoevropskou tištěnou produkcí z období let 1526–1620. Tyto studie ukazují, jak jednotlivé tištěné ilustrace rozšířené na území Svaté říše římské národa německého popularizovaly jev „homo deformis“. Přestože se může zdát, že by studie zkoumající tištěnou ilustraci v Českém království v 16. a 17. století měly patřit do umělecko-historické literatury, jsou většinou napsané právě literárními historiky. Základní literaturou týkající se této otázky jsou práce Petra Voita<sup>72</sup>, Cyrila Straky<sup>73</sup> a Pravoslava Kneidla.<sup>74</sup> Důležitou práci se jeví *Peasants, Warriors and Wives: Popular Images in the Reformation* od Keith Moxey z roku 2004, ve které zkoumá dřevoryty z německé reformace. V této studii Moxey tvrdí, že i když dřevoryty nemusí uspokojovat představy většiny kunsthistoriků o „umění“, jsou důležité pro vizuální kulturu té doby a nesmí být ignorovány jako hrubá a podřadná forma umělecké produkce. Tyto tisky totiž nebyly projevem všeobecného veřejného mínění, nýbrž byly prostředky, jimiž se šířily reformované postoje střední a vyšší třídy k širokému lidovému publiku.

Do druhé skupiny patří umělecko-historická literatura, jež se zmiňuje o tělesně postižených jako o výtvarném námětu. Většinou se jedná o práce, které popisují habsburské umělecké sbírky 16.–17. století, včetně výzkumů pražské kunstkomory Rudolfa II. Dále je do této skupiny řazena literatura, zaměřující se na knižní ilustrace či na evropské renesanční a manýristické sběratelství šestnáctého a sedmnáctého století.

Jednou z prvních zahraničních kunsthistorických prací věnovaných habsburským sbírkám kuriozit a naturálií byl katalog z roku 1979 od Elisabeth Scheicher.<sup>75</sup> Později se téma habsburských sbírek objevilo i v publikacích Johanny Felmayer<sup>76</sup> z roku 1986, katalogu sbírek věnovaném kunstkomoře Ferdinanda II. Tyrolského od Alfreda Auera<sup>77</sup> z roku 1995, výzkumu uměleckých sbírek Ferdinanda I. od Wilfrieda Seipela<sup>78</sup> a dalších.

---

<sup>69</sup> ROZEHNALOVÁ 2007

<sup>70</sup> TITZL 1998

<sup>71</sup> TOMÍČEK 2009

<sup>72</sup> VOIT 2006a; VOIT 2006b; VOIT 2008

<sup>73</sup> STRAKA 1925

<sup>74</sup> KNEIDL 1983

<sup>75</sup> SCHEICHER 1979

<sup>76</sup> FELMAYER 1986

<sup>77</sup> AUER 1995; AUER/SEIPEL 2004; AUER 2006

<sup>78</sup> SEIPEL 2003

Velice přínosný je také katalog sbírek *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* z roku 1988.<sup>79</sup> Nejnovější prací, která obsahuje výzkum vyobrazení tělesně postižených, je katalog sbírek Ferdinanda II. Tyrolského z roku 2017.<sup>80</sup>

Velkým přínosem zahraničních kunsthistoriků pro výzkum vyobrazení tělesných abnormalit na rudolfinském dvoře jsou monografie od Thomase DaCosty Kaufmanna. V jedné z nich se autor snaží o stylistické zařazení produkcí rudolfinských umělců<sup>81</sup>, ve své druhé knize se věnuje uměleckému stylu Arcimboldovu.<sup>82</sup> Později se tímto umělcem zabývala také Sylvia Ferino-Pagden, podle které byl Arcimboldo hlavním popularizátorem námětu deformovaného lidského těla.<sup>83</sup> Téma ztvárnění tělesně postižených v rudolfinských sbírkách se dále objevuje v publikacích věnovaných vyobrazení kuriozit a naturálií.<sup>84</sup> Tomuto tématu se například věnovala badatelka Thea Vignau-Wilberg, která studovala tvorbu Jorise Hoefnagela.<sup>85</sup>

Česká umělekohistorická literatura nepochybně hraje nejdůležitější roli ve výzkumu rudolfinského umění. Tomuto tématu se věnovala především Eliška Fučíková<sup>86</sup> a jiní přední čeští kunsthistorici, jako Jaromír Neumann<sup>87</sup>, Lubomír Konečný<sup>88</sup>, Beket Bukovinská<sup>89</sup> a Pavel Preiss.<sup>90</sup>

S vyobrazením abnormalit se můžeme setkat i v literatuře věnující se portrétní malbě 16. a 17. století. Příkladem takové literatury je monografie anglického kunsthistorika Lorneho Campbella, který zkoumá sociální postavení portrétovaných dvorních trpaslíků.<sup>91</sup> Groteskni znázornění těl dvorních trpaslíků také zkoumala ve své práci Robin O'Bryan.<sup>92</sup> Velkým přínosem pro dané téma je práce Touby Ghadessi Fleming z roku 2018, zkoumající vyobrazení tělesně postižených na italských dvorních portrétech.<sup>93</sup> Zde samozřejmě musíme upozornit i na vědeckou činnost italského kunsthistorika Roberta Zapperiho, který se věnoval rodině Gonzalesových a sledoval její

---

<sup>79</sup> KUGLER/VIGNAU-WILBERG/STRADNER 1988

<sup>80</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017

<sup>81</sup> KAUFMANN 1988

<sup>82</sup> KAUFMANN 2009

<sup>83</sup> FERINO-PAGDEN 2006

<sup>84</sup> HENDRIX 1997

<sup>85</sup> VIGNAU-WILBERG 2018

<sup>86</sup> FUČÍKOVÁ 1986; FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991; FUČÍKOVÁ 1997

<sup>87</sup> NEUMANN 1951; NEUMANN 1963

<sup>88</sup> KONEČNÝ 2002; KONEČNÝ 2009

<sup>89</sup> BUKOVINSKÁ 1997

<sup>90</sup> PREISS 1974

<sup>91</sup> CAMPBELL 1990

<sup>92</sup> O'BRYAN 2012

<sup>93</sup> FLEMING 2018

vliv na evropské umění.<sup>94</sup> Portrétům Gonzalesových se také věnovala Christiane Hertel ve svém článku z roku 2001.<sup>95</sup> Zajímavým studiem je článek Eleny Lazzarini, ve kterém zkoumá estetickou povahu vyobrazení deformovaných těl v manýrismu.<sup>96</sup> Za velice přínosný považujeme článek Margot Rauch<sup>97</sup> a v neposlední řadě také výzkum renesančních portrétů v českých zemích od Blanky Kubíkové.<sup>98</sup>

Z předchozí analýzy kunsthistorické literatury vyplývá, že se autoři nejčastěji zabývají podobiznami rodiny Gonzalesových ze sbírek Ferdinanda II. Tyrolského a Rudolfa II. V rudolfinské kunstkomoře se ale také objevují díla, která zachycují tělesně postižené jako sekundární námět, často ve funkci dvorního baviče. Stejně tak i vyobrazení tělesně postižených ze sbírek na zámku Ambras stále skrývají mnoho otázek ohledně autorství, důvodů pořizování podobných obrazů a identifikace portrétovaných.

Jev „homo deformis“ se však neobjevuje pouze v císařských sbírkách. V literatuře se také setkáváme s tím, že se námět postižených objevuje i v knižní ilustraci a dalších formách ztvárnění. Tématu abnormálně postižených v německém kulturním prostředí se věnovala badatelka Jennifer Sprinks, která zkoumá převážně středoevropskou tištěnou ilustraci 16. století.<sup>99</sup> Taktéž je podstatnou pro náš výzkum monografie *Ornament and monstrosity in early modern art* z roku 2019, která se věnuje vynalézavým, elegantním projevům ornamentu v raném moderním umění, které obsahují paradoxy a dokonce i různé projevy zrůdnosti. Zrůdnost ornamentu je uváděna do hry prostřednictvím hybridizace a metamorfózy, zvláštní vynalézavosti.

Do třetí skupiny bibliografické analýzy můžeme zařadit literaturu, jež se věnuje kulturní antropologii a dějinám vnímání. Historický výzkum tělesně postižených se nepohybuje pouze v rámci šlechtických rezidencí. Důležitou roli hraje také městské prostředí, ve kterém se vyvíjí masová kultura neelitních vrstev. Tématu lidové kultury raně novověké Evropy se věnoval anglický historik Peter Burke<sup>100</sup> a francouzský medievalista Jacques Le Goff.<sup>101</sup> Oba autoři pracují s kolektivními představami, jež ovlivňovaly podobu neelitní kultury mezi roky 1500–1800, dále pak její střetávání s kulturou vzdělanců z vyšších sociálních vrstev. Z dřívějších prací věnovaných tématu

---

<sup>94</sup> ZAPPERI 2004

<sup>95</sup> HERTEL 2001

<sup>96</sup> LAZZARINI 2011

<sup>97</sup> RAUCH 2007

<sup>98</sup> KUBÍKOVÁ 2016

<sup>99</sup> SPRINKS 2015

<sup>100</sup> BURKE 2005; BURKE 2007

<sup>101</sup> LE GOFF 2005; LE GOFF 2006

masové kultury novověké Evropy 16. století můžeme uvést článek Rudolfa Wittkowera z roku 1942.<sup>102</sup> Poukázal zde na to, že populární ilustrace a příběhy o podivuhodných tvorech z nově objevených „východních Indií“ představovaly přeživší starořeckou koncepci monstrózních ras na okraji světa. Později se tomuto tématu věnovala také Alexa Wright, která zkoumá sociální funkci monster ve vizuální kultuře od starověku do současnosti.<sup>103</sup> Ukázala, že se monstra stala úložištěm určitých lidských vlastností, které musí být odmítnuty a poraženy. Monstrozita jako vizuální fenomén se objevuje v monografii Wese Williamse z roku 2011, který se snaží určit význam monster v raně novověké evropské kultuře.<sup>104</sup> Důležité je též dílo Lorraine Daston a Katharine Park, v němž zkoumají vztah vědců, umělců a filozofů k přirozeným a nadpřirozeným jevům, monstrům a zázrakům od středověku až do roku 1750.<sup>105</sup>

Téma abnormálně tělesně postižených také předpokládá práci s definicí pojmu abnormality. Francouzský historik Michel Foucault se ve svém díle věnuje právě tomu, co je to vlastně abnormalita či monstrozita a jak se společnost stavěla k abnormálně postiženým v průběhu dějin.<sup>106</sup> Další, kdo se zabývá tématem vnímání lidského těla, je současný francouzský historik Alain Corbin. Ve své knize *Dějiny těla* z roku 2005 ukazuje, jak se v průběhu staletí měnil přístup k tělu, jakou roli v tom hrálo náboženství, medicína, lidová kultura a umění.<sup>107</sup> Důležitou je také průkopnická práce Roberta W. Scribnera *For the sake of simple folk: popular propaganda for the german reformation*, která analyzuje formy lidové propagandy zaměřené na negramotné a pologramotné během německé reformace a reprodukuje mnoho tisků, které v Německu stále přežívají. Autor tyto ilustrace interpretuje a odhaluje, jak vizuální propaganda využívala lidovou víru a populární kulturu a jak se na ní podílela.<sup>108</sup>

Téma „homo deformis“ vyžaduje práci s estetickými kategoriemi v minulosti; základní literaturou k této otázce jsou teoretická pojednání italského kulturního historika Umberta Eca, jenž se věnoval dějinám krásy a ošklivosti.<sup>109</sup> O ošklivosti v pouličním renesančním umění jako o specifické kategorii pojednává ruský teoretik umění Michail Michajlovič Bachtin. Dle našeho názoru jeho koncepce „groteskního realismu“ nejlépe

---

<sup>102</sup> WITTKOWER 1942

<sup>103</sup> WRIGHT 2013

<sup>104</sup> WILLIAMS 2011

<sup>105</sup> DASTON/PARK 2001

<sup>106</sup> FOUCAULT 2005

<sup>107</sup> CORBIN 2012

<sup>108</sup> SCRIBNER 1981

<sup>109</sup> ECO 2007; ECO 2015

odráží způsob, jakým vnímali současníci vizuální masovou kulturu 16. století.<sup>110</sup> Do této třetí skupiny patří i další teoretická pojednání věnovaná dějinám vnímání uměleckého díla a jeho interpretaci. Příkladem mohou být práce Erwina Panofského,<sup>111</sup> Ernsta Gombricha,<sup>112</sup> *Čtení obrazů* od Alberta Manguela a také dílo Jonathana Sawdayho.<sup>113</sup> Důležitým přínosem pro náš výzkum jsou studie Hanse Beltinga, jeho antropologický přístup k obrazovému médiu vysvětluje odlišný vztah diváka a obrazu v různých historických epochách.<sup>114</sup>

Metodologie k problematice daného projektu vyžaduje určitou kreativitu. Téma je zkoumáno v rámci interdisciplinárního přístupu, který zasahuje do několika rovin a propojuje dějiny umění, lékařství a otevírá prostor pro výzkum historické mentality a vnímání uměleckého díla v raně novověké společnosti. Během výzkumu se budeme zabývat nejen tím, jak umělci vytvářeli vyobrazení „homo deformis“, ale také proč je zobrazovali určitým způsobem. To znamená, že při využití tradičních metod deduktivní a induktivní metody, ikonografické a ikonologické analýzy děl a kritiky historického pramene se budeme pohybovat i v rámci kulturně-historické antropologie a přesněji v rámci dějin mentalit. Dějiny mentalit vznikly již na počátku třicátých let dvacátého století. Populárním badatelským tématem se staly především díky třetí generaci historiků školy Annales na konci šedesátých let dvacátého století. K této třetí generaci patřili Georges Duby, Robert Mandrou a Jacques Le Goff, kteří se věnovali zkoumání názorů jednotlivých sociálních skupin ve středověku a novověku. Koncept dějin mentalit zdůrazňuje výzkum kolektivních životních představ a předpokládá, že vnímání ovlivňuje dlouhodobý kulturní vývoj. V rámci tohoto výzkumu bude často užíván termín „vnímání“, což chápeme jako citové poznání předmětů prostřednictvím smyslů, které vytváří subjektivní odraz objektivní reality. Během percepce může člověk dle minulých zkušeností vytvářet stereotypy či jinak zjednodušovat realitu. Tento přístup by měl prozradit, jak umělci vnímali tělesně postižené, když v 16. století nebylo lékařství ještě natolik vyvinuto a o nemocích způsobujících abnormalitu se toho mnoho nevědělo.

Německý kulturní historik Hans Belting ve svých studiích *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*<sup>115</sup> a také *An Anthropology of Images:*

---

<sup>110</sup> BACHTIN 2007

<sup>111</sup> PANOFSKY 2013; PANOFSKY 2014

<sup>112</sup> GOMBRICH 2017; GOMBRICH 2019

<sup>113</sup> SAWDAY 1995

<sup>114</sup> BELTING 2000; BELTING 2002; BELTING 2011

<sup>115</sup> BELTING 2002

*Picture, Medium, Body*<sup>116</sup> využívá historicko-antropologický přístup při analýze uměleckých děl. Ukazuje, jak bylo historicky vnímáno obrazové médium, jaké reakce vyvolávalo u diváka určitých historických společností. Belting tvrdí, že portréty osob mají do jisté míry rituální složku, a proto v některých etapách jsou podobné pohřebním maskám, ikonám a kultovním obrazům. Proto by studium renesančního portrétu mělo zahrnovat historické vnímání portrétu a jeho původní historické funkce. Tuto metodu využíváme pro analýzu podobizen abnormálně postižených, a to i na letákových kontrfektech. Badatelé Keith Moxey<sup>117</sup> a Ilja Veldman<sup>118</sup> tvrdí, že funkce letákové grafiky byla také původně spojena s náboženskými obrázky, které mohly mít funkci „talismanu“. Důležitou metodologickou složkou našeho výzkumu je pojem groteska a princip vytváření grotesky. Ruský kulturní historik M. M. Bachtin v první polovině 20. století předložil vlastní koncepci „groteskního realismu“, která pramenila z lidové smíchové kultury středověku a renesance.<sup>119</sup> Bachtin definuje groteskní obraz jako něco rozporného, ošklivého, nestvůrného a nepřístojného. Groteskní obraz zachycuje jakoukoliv deformaci těla, jeho rozklad, porod, stáří atd.<sup>120</sup> Bachtinova teorie, i když se soustřeďuje na lidovou kulturu, má společnou složku s koncepcí „vážných vtípů“ od Thomase DaCosty Kaufmanna. Kaufmann ve své knize *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*<sup>121</sup> píše, že bychom k humoru 16. století měli přistupovat více historicky a přijmout jeho nejrůznější projevy včetně bizarností a odporností. Thomas DaCosta Kaufmann považuje grotesky za vizuální paradoxy, které pro společnost 16. století nebyly pouhou dekorací, ale měly i komický účinek.

Výběr pramenů pro svůj výzkum můžeme roztrždit na osobní korespondenci, evidenční dokumenty panovnických a šlechtických sídel, filozofická pojednání, lékařské spisy, literární díla, životopisy a jednolistovou letákovou produkci.

Dvorská a šlechtická dokumentace je zastoupena soupisy střeoevropských renesančních kunstkomor – rudolfinské, mnichovské a ambraské. Ve všech třech dokládají inventáře přítomnost děl s námětem „homo deformis“ během 16. a zač. 17. stol.

Avšak specifikum tohoto písemného pramene spočívá v tom, že inventáře ne vždy prozrazují, zda dílo obsahovalo námět deformované podoby lidského těla. Popis se

---

<sup>116</sup> BELTING 2011

<sup>117</sup> MOXEY 2004

<sup>118</sup> VELDMAN 2013

<sup>119</sup> BACHTIN 2007

<sup>120</sup> Tamtéž, 29

<sup>121</sup> KAUFMANN 2009

většinou zaměřuje na hlavní námět, v němž se vedlejší postavy ztrácejí. Podobným problémem je také identifikace zdravotního stavu portrétované osoby, protože v inventářích může být zmíněno pouze její jméno bez dalších souvislostí. Proto je nezbytné také prostudovat soupisy dvorních služebníků na panovnických dvorech, které odrážejí přítomnost abnormálně tělesně postižených.<sup>122</sup>

Osobní dokumentace je zastoupená korespondencí Karla staršího ze Žerotína a deníky Kryštofa Popela mladšího z Lobkovic. Z životopisných děl lze za základní považovat práce Giorgia Vasariho,<sup>123</sup> Karla van Mandera<sup>124</sup> a také *Životy posledních Rožmberků* od Václava Břežana.<sup>125</sup> Z lékařských soupisů k tématu „homo deformis“ byla námi využita díla Ulisse Aldrovandiho *Monstrorum historia*,<sup>126</sup> Felixe Plattera *Observationum*,<sup>127</sup> Johannese Schencka von Grafenberg *Observationum medicarum rariorum*<sup>128</sup> z roku 1600 a také práce jeho syna Johanna Georga Schenka von Grafenberg *Monstrorum historia memorabilis* z roku 1609.<sup>129</sup> Sem také patří díla Ambroise Parého,<sup>130</sup> Konrada Lycosthena *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* z roku 1557,<sup>131</sup> kniha Caspara Bauhina *De hermaphroditum*<sup>132</sup> z roku 1614, dále také *Hebammen Buch*<sup>133</sup> od Jakoba Rufa z roku 1580, *Histoires prodigieuses*<sup>134</sup> od Pierra Boaistuau. Nakonec jsme sem také zařadili dílo Marca Antonia Olma *Physiologia barbæ humanæ* datované rokem 1599.<sup>135</sup>

K filozofickým pramenům, které pojednávají o ošklivosti „homo deformis“, patří práce Francise Bacona *Eseje*,<sup>136</sup> traktát *Dell'arte della pittura, scoltura et architettura* od Giovanniho Paola Lomazza a také *Dialogy o lásce* od neoplatonského filozofa Leona

---

<sup>122</sup> Zejména se jedná o tři soupisy rudolfinského dvora z let 1580, 1584 a 1589, které jsou uloženy v Bavorském státním archivu v Mnichově (Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53). Viz HAUSENBLASOVÁ 1996; HAUSENBLASOVÁ 2002. Další soupisy z rakouského státního archivu (ÖStA/HHStA/HA/OMeA/SR Kt. 181). Viz ZDIM 1652–1800

<sup>123</sup> V české edici viz VASARI/VLADISLAV 1998a; VASARI/VLADISLAV 1998b. V anglické edici viz VASARI/VERE 2006. V ruské edici viz VASARI/GABRIČEVSKIJ 1971

<sup>124</sup> MANDER/MINORSKIJ 2007

<sup>125</sup> BŘEZAN/PÁNEK 1985

<sup>126</sup> ALDROVANDI 1642

<sup>127</sup> PLATTER 1680

<sup>128</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1600

<sup>129</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1609

<sup>130</sup> PARÉ 1594; PARÉ/PALLISTER 1982

<sup>131</sup> LYCOSTHENES 1557

<sup>132</sup> BAUHIN 1614

<sup>133</sup> RUF 1580

<sup>134</sup> BOAISTUAU 1575

<sup>135</sup> OLMO 1603

<sup>136</sup> BACON/BEJBLÍK 1985



Ebreho. Sem bychom mohli zařadit i dílo Gabriele Paleottiho *De sacris et profanis imaginibus*. Literární díla zastupují práce Heinricha Wirriho a *Dialoghi* Massima Troiana.

Letákovou produkci reprezentuje třináct jednolistů české a německé provenience, které se nám podařilo dohledat v českých archivech.<sup>137</sup> Osm z nich je uloženo v historické sbírce Slezského zemského muzea v Opavě. Předtím byly pravděpodobně součástí knihovny Opavského gymnazijního muzea, která byla zničena za druhé světové války. Záhadou ale zůstává, kdo a kdy začal podobné letáky shromažďovat. Jednolisty obsahují jak textovou složku, tak i ilustrace „homo deformis“ z let 1569 až 1620. Ve většině případů je na letácích přítomna buď signatura umělce, či je uvedeno jméno vydavatele. Z námi nalezených jednolistů tři popisují bezruké kaligrafy, jeden vymyšlené mytologické monstrum, zbylých devět popisuje znetvořené novorozence, většinou siamská dvojčata.

Disertační práce „*Homo deformis*“. *Fascinace deformovanou podobou lidského těla v zemích Koruny české ve středoevropském kontextu mezi léty 1526–1620* si klade za cíl prozkoumat, jak bylo vyobrazení „homo deformis“ představeno ve výtvarném umění v Českém království v kontextu Svaté říše římské národa německého v letech 1526 až 1620. Pro dosažení tohoto cíle je třeba odpovědět na řadu navzájem propojených otázek:

1. Kdo je „homo deformis“ a jak byly vnímány vrozené tělesné vady v minulosti z vědeckého a sociálně-historického hlediska?
2. Jaké bylo sociální postavení „homo deformis“ a jak raně novověká společnost reagovala na vzhled a vyobrazení „homo deformis“ v letákové produkci?
3. Proč byli „homo deformis“ oblíbení na šlechtických sídlech, jaká motivace vedla k vytváření vyobrazení „homo deformis“ v 16. století a proč se podobná díla sbírala?
4. Jaká byla specifika vyobrazení „homo deformis“ a do jaké míry se promítaly představy o lidských monstrech do reálného života postižených vrozenými tělesnými vadami v 16. století?

Strukturu disertační práce tvoří několik navzájem propojených kapitol.

První kapitola s názvem *Podstata jevu „homo deformis“ jako vědeckého a sociálně-kulturního fenoménu* se zabývá tradicí a soudobými výrazy, které vystihovaly

---

<sup>137</sup> Josef Jungmann ve své knize *Historie literatury české* z roku 1825 uvádí existenci několika tisků, které se nám nepodařilo dohledat. Například „Nowina o zázraku, který se stal w dědině Wodrawci ... 11. čerwna 1619... wytištěno w Litomyšli u Adama Graudence“ a také „Wypsání potwory dítěte, které se narodilo w roce 1577“. Domníváme se, že jsou tyto letáky ztracené. Viz JUNGSMANN 1849, č. 845; JUNGSMANN 1849, č. 827, K 16772

lidi s vrozenými abnormalitami v 16.–17. století. Jev „homo deformis“ v 16. století má dvojí původ – imaginární a reálný. Imaginární jsou vymyšlené literární postavy či monstra z cestopisů. Reálný „homo deformis“ je živá bytost, kterou bylo možné spatřit ve společnosti a jež byla zkoumána lékaři. Obě tyto postavy byly v 16. století do určité míry v raně novověkém myšlení propojeny.

V první podkapitole se zaměříme na etymologii slova „monstrum“ a na to, jak byla lidská monstrozita popisována antickými, středověkými a renesančními autory.

Ve druhé podkapitole zkoumáme, jak byla monstra zobrazována v evropské společnosti během středověku a renesance. Sledujeme jejich proměnu a také se snažíme odhalit specifické konstantní body a symboly, které slouží jako základ pro ikonografická pravidla zobrazování monster.

Ve třetí podkapitole se věnujeme otázce, jak tehdejší lékaři vysvětlovali existenci vrozené deformace lidského těla a také tomu, jak byl jev „homo deformis“ znázorněn v populárních lékařských a „vědeckých“ spisech z českých sbírek ve středoevropském kontextu. V Českém království taktéž byla známa díla Ambroise Parého, Konrada Lycosthena, Caspara Bauhina, Johanna Georga Schencka, Jakoba Rufa, Pierra Boaistuau a samozřejmě česká příručka o porodnictví od Matouše Philomata Dačického. Ilustrace k těmto vědeckým dílům vytvořili umělci jako Martin Kaldenbach (1480–1518), Johann Theodor de Bry (1561–1623), Christoph Froschauer (1490–1564) a tiskař Henricus Petrus (1508–1579). Ukážeme specifika vyobrazení abnormálně tělesně postižených.

Druhá kapitola *Každodennost a „homo deformis“*. *Letáková produkce v Českém království v multikulturním prostředí na přelomu 16. a 17. století* zkoumá ilustrace s námětem „homo deformis“. V první podkapitole pojednáváme o historickém specifiku vývoje knihtisku v Českém království, studujeme funkce letákových jednolistů a tištěných ilustrací, věnujeme se problému jednolistu jako mediu. Tato kapitola také poukazuje na existenci jednolistových sbírek a porovnává letákovou grafiku s námětem abnormálně deformovaného lidského těla s ilustracemi ve vědeckých lékařských knihách 16. a zač. 17. století.

Ve druhé podkapitole zkoumáme vyobrazení „homo deformis“ v masové kultuře v Českém království na přelomu 16. a 17. století. Letákové ilustrace jsou zkoumány z pohledu multikulturního reformačního hnutí, které ve velké míře ovlivňovalo tehdejší středoevropskou tiskovou produkci. Zkoumáme primární a sekundární funkce vyobrazení lidské monstrozity a abnormálně postižených, věnujeme se otázkám autorství a ikonografické analýze. Studujeme produkce z dílen rodiny Valdů, Daniela Sedlčanského,

Nicolae Zipferna, Albrechta Grosse a dalších anonymních či málo známých německých tiskařů.

Ve třetí kapitole „*Homo deformis*“ na šlechtickém sídle v letech 1526 až 1620 zkoumáme, jaká byla každodenní realita tělesně postižených mezi lety 1526 až 1620 na panovnických a šlechtických rezidencích v zemích Koruny české. Existence trpaslíků na královských dvorech během renesance a manýrismu je dobře známým faktem. Kapitola se zaměřuje na existenci abnormálně postižených v soukromých palácích a ukazuje je jako součást každodenního života české šlechty a středoevropských panovníků.

První podkapitola pojednává o každodenní realitě abnormálně postižených mezi roky 1526 a 1620 na šlechtických rezidencích v Českém království a na dvoře středoevropských Habsburků. Studuje, jak se vůči nim stavěla šlechtická společnost, jaké měli postavení na dvoře a zda byli považováni za plnoprávné členy dvorské společnosti. Vysvětluje, proč se považovalo za prestižní mít podobného bizarního služebníka a jakou roli v tom hrála jeho deformace.

Ve druhé podkapitole se zaměřujeme na analýzu písemných pramenů, které dokládají existenci děl s námětem „homo deformis“ ve sbírkách středoevropských Habsburků a české šlechty, hlavně Rožmberků a Žerotínů. Důležitým krokem je studium a porovnání sbírkových inventářů mnichovské, ambraské a rudolfinské kunstkomory, identifikace děl s námětem abnormálně postižených a také vysvětlení specifik manýristického sběratelství.

Čtvrtá kapitola *Vyobrazení deformovaných podob lidského těla v uměleckých sbírkách v Českém království v mezinárodních souvislostech* se věnuje otázkám vyobrazení deformovaných podob lidského těla v „elitním“ umění a zahrnuje analýzu několika případů abnormálně nemocných osob, jejichž portréty a podobizny byly součástí sbírek kuriozit v Českém království.

V první podkapitole se zaměříme na specifikum portrétního žánru v raném novověku. Prozkoumáme funkce a specifika renesančního portrétu. Prozkoumáme úlohu umělce a objednavatele, budeme se věnovat otázce mimeze a zkusíme vyjevit určitá schémata, dle kterých se vytvářel portrét „homo deformis“. Pro umělce nebylo vždy jednoduché vyjádřit uměleckými prostředky jev tělesně postižených. Na jednu stranu by měl být portrét realistický, na druhou stranu malíř do svého díla promítá vlastní vnímání modelu. Umělec tak hledá v neobvyklém vzhladu známé elementy, které mu pomohou dotyčného namalovat. Důraz bude kladen na problém realistického znázornění a také na to, jak tradiční představy o „homo deformis“ ovlivňovaly vnímání modelu.

Ve druhé podkapitole se věnujeme vyobrazením postižených růstovou poruchou, ukážeme, jakým způsobem byli prezentováni v uměleckých dílech trpaslíci a giganti, jaké prostředky umělci volili pro znázornění jejich deformace a proč. Důraz je kladen na výzkum děl z kunstkomy Rudolfa II. a na šlechtických dvorech v Českém království. Pro výzkum je nezbytné porovnání děl se střeoevropskými a italskými pracemi, které poskytují důležité indicie.

Ve třetí podkapitole se zaměříme na studium vyobrazení „homo deformis“, kteří se podobali divým lidem. Prozkoumáme, jak mýtus o divém muži ovlivnil střeoevropské umělce při vytváření podobizen rodiny Gonzalesových.

Ve čtvrté podkapitole se budeme věnovat podobiznám Heleny Antonie z Lutychu, dívce postižené hirsutismem. Důraz je kladen na nedávno objevený obraz ze Žerotínských sbírek.

# 1. Podstata jevu „homo deformis“ jako vědeckého a sociálně-kulturního fenoménu

## 1.1. Vymezení pojmu „homo deformis“. Jeho klasifikace a typologie

V 16.–17. století nebyl termín vrozená abnormalita<sup>138</sup> obecně používán. Lidé s vrozenými vadami, odchylující se od normy,<sup>139</sup> většinou patřili do kategorie monster. Dnes nese užití slova „monstrum“ vůči lidskému jedinci negativní zabarvení a může být považováno za projev netolerance, i přesto má stále své místo v lékařské terminologii.<sup>140</sup>

Samo slovo „monstrum“ bylo používáno již ve starověku a pochází z latinského „monstrare“, což znamená ukazovat nebo „monere“ – poučovat, varovat, věštit. Z těchto překladů pochází chápání monstra jako božského znamení.<sup>141</sup> Monstrum je také etymologicky blízké slovu „mirabilis“ a v původním smyslu znamenalo div.<sup>142</sup> V antické mytologii byli za monstra považováni tvorové, kteří měli nepřirozené tělesné proporce.<sup>143</sup> Monstra měla rysy, které je odlišovaly od normálního lidského jedince<sup>144</sup> a jež byly důvodem odmítnutí lidství.<sup>145</sup> V tomto kontextu je monstrozita označením pro „nenormální“, deformovaná těla.<sup>146</sup> Ve starověkém Římě existovaly dvě skupiny „monster“, které se lišily z právního hlediska. První byla kategorie ošklivého a deformovaného jedince „portentum“<sup>147</sup> či „ostentum“<sup>148</sup> a druhá skupina zahrnovala tzv. hybridní tvory.<sup>149</sup> Zmíněná hybridnost se většinou projevovala spojením dvou nebo více biologických říší, křížením forem či hybridností pohlaví atd. Jiná definice ze 17. století poukazuje na to, že je monstrum zvíře nebo rostlina odchylující se v jedné nebo více částech od běžné podoby. Dále to mohou být i osoby s nelidským, krutým chováním.<sup>150</sup>

<sup>138</sup> Abnormalita – odlišnost od normy, výjimečnost, mimořádnost. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/abnormalita>, vyhledáno 9. 2. 2021

<sup>139</sup> Norma je velmi složitý pojem, v medicíně se za normu považuje jev vyskytující se u většiny populace, nebo průměr, respektive interval kolem průměru. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/norma>, vyhledáno 9. 2. 2021

<sup>140</sup> Monstrozita, monstrum – zrůda, těžká vrozená vývojová vada. Například spojená siamská dvojčata. „Moneo“ (lat.) – varovat, předvídat, upozorňovat. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/monstrozita-monstrum>, vyhledáno 9. 2. 2021

<sup>141</sup> CORBIN 2012, 291

<sup>142</sup> Tamtéž, 293

<sup>143</sup> LUBOŠ 2010, 99

<sup>144</sup> NODL/TINKOVÁ 2007, 13

<sup>145</sup> CORBIN 2012, 293

<sup>146</sup> CZARNOWUS 2009 9

<sup>147</sup> Z lat. Znamení, zázrak, div, netvor, příšera.

<sup>148</sup> Z lat. Úkaz, podivný div.

<sup>149</sup> FOUCAULT 2005, 79–80

<sup>150</sup> BATES 2005, 12

Monstra také často představovala tvory na pomezí člověka a zvířete, a proto byla ve starověku často umisťována na okraj světa.<sup>151</sup>

První, kdo se zmínil o monstrózních kmenech, byl Hérodotos (484–430 př.n.l.), který ve svém spisu *Historiai*<sup>152</sup> popisuje bytosti žijící v daleké Indii. Základním pramenem o zrůdných lidských bytostech jsou poznatky ze zápisků o Indii od řeckého historika Megasthena (350–290 př.n.l.), který byl kolem roku 303 př. l. n. vyslán jako posel Seleuka I. na dvůr indického vladaře Čandragupty. Megasthenovy zápisky se bohužel nedochovaly, ale jeho *Indiky* můžeme spatřit v dílech Strabóna a Plinia, kteří jej citují. Později byly znalosti o monstrózních lidských kmenech získávány během tažení Alexandra Makedonského (356–323 př.n.l.) do Indie v roce 326 př.n.l. Tato fantastická vyprávění o cestách Alexandra Velikého jsou zmíněna ve spisu *De animalibus* od Aristotela.<sup>153</sup> Na něj navazují středověká pojednání, například román o Alexandrovi neboli *Alexandreida*. Tato pojednání byla rozšířena od 10. století po celé Evropě. Hlavním zdrojem středověkých příruček o monstrech byl spis Plinia Staršího (23–79 n.l.) *Naturalis historia*.<sup>154</sup> V sedmé knize poskytuje Plinius informace o lidských monstrech, které pravděpodobně přebíral z jiných pramenů, ačkoli sám hodně cestoval do pohraničních zemí Římské říše. Jeho záměrem bylo poukázat na to, že ne všechna monstra jsou zrůdná, a dokážou vyvolávat nejen strach, ale i údiv. Na základě Pliniovy práce napsal ve 3. století Gaius Julius Solinus (zemř. 400 n.l.) spis *Collectanea rerum memorabilium*. Na Plinia st. také navazoval dopis císaři Hadriánovi od jakéhosi Fermese *De rebus in Oriente mirabilibus*, ve kterém autor popisoval zázračné tvory, které potkal během svých cest Arménií, Mezopotámií a Egyptem.

Antičtí autoři minimálně užívali termín „monstrum“ jako označení exotických národů na okraji světa. Spíše se jednalo o vyjádření pozoruhodnosti dalekých končin, o jejichž existenci nepochybovali.<sup>155</sup> Existovalo také slovní spojení „monstrum humanum“, jímž antičtí autoři označovali jedince, kteří byli od narození postiženi jakousi tělesnou deformací. Například novorozenec s chybějícími nebo přebytečnými orgány či tvor, u něhož se projevovaly současně zvířecí a lidské prvky.<sup>156</sup> Takoví lidé se podle jejich představ narodili proti přirozenému řádu a byli chápáni jako varování bohů.

---

<sup>151</sup> FOUCAULT 2005, 87–88

<sup>152</sup> HÉRODOTOS/ŠONKA 2004

<sup>153</sup> ARISTOTELES/SIWEK 1979

<sup>154</sup> PLINIUS/NĚMEČEK

<sup>155</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 41

<sup>156</sup> Tamtéž

S příchodem křesťanství přebírala středověká literatura pojednávající o „monstrech“ antické vzory,<sup>157</sup> k nimž patřily nejznámější spisy věnované monstrům – *Historia naturalis* Plinia Staršího a *Collectanea rerum memorabilium* Gaia Julia Solinia.<sup>158</sup> Vznikla ale potřeba rovněž vysvětlit kategorii monstra z pohledu křesťanské teologie a určit, zda jsou hodná a patří mezi boží stvoření, či nikoliv.<sup>159</sup>

Jedním z nejpůvodnějších bestiářů, které poskytovaly středověkému čtenáři poznatky o bájných lidských bytostech v kombinaci s morálním poučením, byl řecky psaný *Fysiologus* z 2. až 3. století.<sup>160</sup> Skutečná i bájná zvířata a také monstra sloužila v tomto literárním díle jako alegorie určitých lidských vlastností jak ctihodných, tak špatných. K populárním pracím ve středověku, založeným na citování Plinia a Solinia, patřilo dílo *Somnium Scipionis* od Macrobia (370–430) a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* od Martiana Capella (360–428). V těchto dílech patřila monstra ke světu přírody, ale o něco později ve středověku se rozvine diskuze ohledně božího záměru vůči podobným monstrům v zeměpisně vzdálených zemích.

Jedním z prvních, kdo se věnoval monstrům a interpretoval je pozitivně z pohledu křesťanství, byl svatý Augustin (354–430). Ve svém díle *O Boží obci*<sup>161</sup> vyjádřil názor, že monstra byla boží stvoření a patřila do přírodního řádu, mají podle něj tedy přirozený i nadpřirozený původ. Důvodem, proč se taková monstra rodila, byla boží vůle a nadpozemská moudrost, kterou lidé nikdy nepoznají. Sv. Augustin proto zařadil lidská monstra mezi „zrůdné druhy lidí“, aby upřesnil, že to vlastně monstra nejsou.<sup>162</sup>

V pokročilejším středověku se postoj k podivuhodným exotickým národům proměnil od otevřeného tolerantního přístupu, který „postiženým“ dával možnost spásy, k názoru, že jejich znetvoření může být varovným znamením nadcházejících pohrom nebo božím trestem za spáchané hříchy.<sup>163</sup> Tento názor s sebou přináší negativní postoj vůči podobným jedincům. Dle principu středověké estetiky byl podivný tělesný vzhled monster personifikací ošklivosti, která často symbolizovala zlo, trest a zatracení.<sup>164</sup>

Z antické literatury a z *Fysiologu*, který také popisoval monstra z morálního hlediska, čerpal své poznatky středověký encyklopedista Isidor ze Sevilly (560–636).

---

<sup>157</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162

<sup>158</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 95

<sup>159</sup> Tamtéž, 98

<sup>160</sup> ECO 2007, 145

<sup>161</sup> AUGUSTIN/NOVÁKOVÁ 1950

<sup>162</sup> BATES 2005, 14

<sup>163</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 99

<sup>164</sup> ECO 2007

V jedenáctém díle *Etymologie*<sup>165</sup> (622–623) pojednával o podivuhodnostech a snažil se o klasifikaci lidských reálných a imaginárních monster.<sup>166</sup> Na rozdíl od sv. Augustina považoval většinu lidských monster za nepřirozený jev, něco co je proti přírodě nebo boží vůli.<sup>167</sup> Autor zde na základě několika důvodů vylučuje duševně a tělesně postiženého jedince z „normální skupiny“ a uvádí až čtrnáct skupin abnormalit.<sup>168</sup> Níže uvádíme čtyři skupiny, které dle našeho názoru úzce souvisí s tématem „homo deformis“.

První skupinu Isidor Sevillský pojmenoval jako „Neobvyklé rozměry celého těla“. Podobná „nenormalita“ se projevuje ve dvou protikladných formách. V prvním případě jedinec vyrůstá do neobvyklé velikosti a má obrovskou sílu. V druhém případě jedinec nedosahuje obvyklých lidských rozměrů.

Ze současného lékařského hlediska se jedná o popis nemocí, které mohou vzniknout kvůli poruchám růstového hormonu. Těmito nemocemi jsou gigantismus a nanismus.<sup>169</sup> Obě choroby jsou porušením obvyklé „normy“. V minulosti se kladl důraz více na vizuální a fyzickou odlišnost podobných jedinců, než na jejich zdravotní stav. Současné lékařství popisuje několik druhů gigantismu, ale diagnóza podobného postižení se většinou projevuje tím, že jedinec měří více než dva metry, má neproporcionálně dlouhé končetiny, zvětšená chodidla a dlaně a často mívá deformovaný obličej, obzvláště dolní čelist, nos a uši.<sup>170</sup> V protikladu ke gigantismu je již zmíněný nanismus,<sup>171</sup> který se projevuje tím, že dospělý jedinec měří pod 140 cm, má neproporcionálně krátké končetiny, zakřivené nohy, mívá velkou hlavu, deformované čelo a také deformovaný kořen nosu. Často má postižený a vrásčitý obličej.<sup>172</sup>

Druhá skupina se dle Isidora Sevillského jmenuje „hypertrofie“ nebo „atrofie“ lidských orgánů. Do této skupiny Isidor zahrnul bytosti, které mají nadměrně nebo nedostatečně vyvinuté tělesné orgány.<sup>173</sup>

Do třetí kategorie sevillského biskupa patří přebytný nebo nedostatečný počet lidských orgánů. Lidé narození s větším, či naopak menším počtem tělesných údů byli

---

<sup>165</sup> ZE SEVILLY/KORTE 1996

<sup>166</sup> CZARNOWUS 2009, 38

<sup>167</sup> ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; CZARNOWUS 2009, 39; BATES 2005, 13; MUCHEMBLED 2007; ROZEHNALOVÁ 2007, 101

<sup>168</sup> ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 46

<sup>169</sup> Nanismus – trpaslictví. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovniky.cz/pojem/nanismus>, vyhledáno 9. 2. 2021

<sup>170</sup> STARKOVÁ 2002, 46–62

<sup>171</sup> Existuje více druhů.

<sup>172</sup> Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovniky.cz/pojem/achondroplazie>, vyhledáno 9. 2. 2021

<sup>173</sup> ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 48. Téměř o tisíc let později používal klasifikaci Sevillského i český františkán Jan Vodňanský ve svém díle *Vokabulář zvaný Lactifer* z roku 1511. Do této kategorie také zařadil lidi s hrbem nebo jedince trpící chorobně zvětšenou štítnou žlázou.



ještě v antickém světě klasifikováni jako zrůdy. Sem patří hermafrodité či siamská dvojčata nebo lidé s vrozeně odlišným počtem končetin.

Do skupiny „hybridních tvorů“ zařadil Isidor Sevillský také křížence dvou či více druhů zvířat s člověkem. O křížencích člověka se zvířetem jako jsou kentaur, satyr, faun a Minotaurus se zmiňuje, že jsou známi pouze z bajek a ve skutečnosti neexistují. Výjimkou byli v Indii údajně žijící kynokefalové.<sup>174</sup> Samozřejmě se zde jedná o kombinaci „zvířecích“ rysů s lidskými ve smyslu například většího ochlupení či jiných příznaků atavismu. Dále bral Isidor Sevillský jako důvod k vymezení ze skupiny „normálních lidí“ stravování a zvláštní jídelníček, jiný způsob oblékání, bydlení, jinou řeč, rodinné zvyky či jiné abnormální chování.<sup>175</sup>

Přesto nebyla monstra ve středověku vždy chápána jako ztělesnění d'ábelských sil nebo negativních vlastností.<sup>176</sup> Tělesně deformovaný člověk narozený ve středověku mohl být vnímán i pozitivně jako pozoruhodná bytost. Monstra byla symbolem boží vůle a jejich odlišnost upozorňovala na určitý význam. Italský cestovatel Giovanni Carpini (1185–1252) používal slovo „monstrum“ jenom pro domácí evropské postižené jedince.<sup>177</sup> Jan Maringola (1323–1362) do pojmu „monstrum“ nezahrnoval kmeny nebo národy, ale výhradně tělesně postižené jednotlivce nebo podivuhodná zvířata.<sup>178</sup>

Během středověku se vyskytuje neuvěřitelně velký počet encyklopedií a bestiářů, kde jsou zmiňována lidská monstra. Jednou z nich je například anglosaská *Liber monstrum* z 8. století nebo například *De naturis rerum* od Alexandra Neckhama (1157–1217) a také *De proprietatibus rerum* od Bartholomea Anglica a další.<sup>179</sup> Převážně se monstry zabývaly středověké bestiáře od Filipa z Thaonu (12. st.), Viléma Normandského (1035–1087) a Richarda de Fournival (1201–1260). Nejdůležitějším spisem, který byl rozšířen po celé Evropě, nevyjímaje ani české země, je *Liber de natura rerum a Bonum universale de apibus* či *Apilarius* od Tomáše z Cantimpré (1201–1272).<sup>180</sup> Toto středověké dílo obsahovalo ilustrace znázorňující monstrózní lidské kmeny, které později ovlivnily většinu obrazového materiálu s podobným námětem. Ve 13. století francouzský

---

<sup>174</sup> ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 48

<sup>175</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 52

<sup>176</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 99

<sup>177</sup> Tamtéž, 107

<sup>178</sup> Tamtéž, 106

<sup>179</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013; LUBOŠ 2010

<sup>180</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 163

dominikán Vincent z Beauvais (1200–1264) vydal trilogii *Velké zrcadlo světa*, v jehož prvním díle pojednával o zázračných monstrózních lidských tvorech.<sup>181</sup>

Lidé s vrozenými abnormalitami byli stejně jako monstra vyčleněni z kategorie obyčejných lidí. Jejich vzhled nezapadal do pojetí „normality“, kterou určují jakési hranice, z nichž by tělesně zdravý člověk neměl vybočovat.<sup>182</sup> Jedním z kritérií „normality“ byla podmínka, že je jedinec lidskou bytostí a je tak zařazen do „lidské rasy“. V této souvislosti by měl jeho fyzický vzhled odpovídat lidským proporcím a měl by se řídit základními principy – symetrií a proporcionalitou.<sup>183</sup> Dalším základním požadavkem byla také schopnost sociální adaptace,<sup>184</sup> kterou „lidská monstra“ ve společnosti rozhodně nesplňovala.

Otázka monster v renesanci se týká hned několika rovin. Lékařské, teologické, mytologické, a dokonce nachází svůj odraz i v renesanční masové kultuře. Na přelomu středověku a nové doby se postoj vůči monstru mění. V moderním světě začala mít tato stvoření jinou funkci. Již od středověku se diskutovalo o rozdílu mezi dvěma typy obludnosti: podivuhodnost versus zrůdnost. Otázkou však stále zůstávalo, do jaké kategorie monstra vlastně patřila a zda měla nadpřirozenou povahu, či naopak přirozenou, nebo zcela nepřirozenou.<sup>185</sup> Za podivuhodnosti se počítaly neobvyklé případy přirozeného původu. Zrůdami byli jedinci jiné než lidské rasy, ale v raně novověké době se s nimi již bylo možné běžně setkat. Najednou monstra přestávají být pouze nedosažitelně vzdálenými bytostmi, ale lidé si jich začínají všimnout i v Evropě a začínají je i jinak vnímat.

Dříve byla monstra většinou umísťována do východních končin známého světa,<sup>186</sup> ale po roce 1492 se dlouhá tradice monster najednou měla vyrovnat s objevením Nové země.<sup>187</sup>

V průběhu 15. století bylo učiněno několik objevů, které následně ovlivnily mentalitu raně novověkých Evropanů. Byl objeven Nový svět a započala epocha kolonizací a poznávání jiných kultur. Cestovatelé, jako například Amerigo Vespucci (1454–1512) a italský kronikář Antonio Pigafetta (1491–1534), který se zúčastnil první

---

<sup>181</sup> ŠMAHEL 2012

<sup>182</sup> SYŘIŠTOVÁ 1972, 47. Výjimku představuje i genialita, která nepatří k normě. Definice psychologické normy je mnohem těžší a vyžaduje odborné zkoumání.

<sup>183</sup> PANOFSKY 2013, 73

<sup>184</sup> SYŘIŠTOVÁ 1972, 68

<sup>185</sup> BATES 2005, 43

<sup>186</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 95

<sup>187</sup> Tamtéž

výpravy Ferdinanda Magellana, popisovali ve svých denících podivuhodné tvory, ačkoli je na svých cestách nikdy neviděli a znali je jen z vyprávění.<sup>188</sup> Je pravděpodobné, že tak nechtěli přijít o čtenáře, kteří by byli zklamaní, že se jim nepodařilo spatřit žádné „monstrózní kmeny“ tak, jak je popisovali antičtí autoři v legendě o tažení Alexandra Makedonského do Indie.<sup>189</sup> Přesto, že se cestovatelé nesetkali s žádnými nadpřirozenými bytostmi, většina evropského obyvatelstva i nadále věřila v určité nestvůry. Příčinou toho byla dlouhá tradice mytologického myšlení, která byla budována již od starověku.

Mezi vzdělanci raného novověku byly velice populární ilustrované cestopisy, které zmiňovaly nejrůznější exotická monstra. Nejoblíbenějším cestopisem všech dob byl *Milión* od Marca Pola (1254–1324) pocházející ze 13. a 14. století. Marco Polo byl benátský kupec, který spolu se svým otcem podnikl cestu do Číny, kde strávil dvacet let. Kromě popisu podivuhodných událostí zmiňuje také důležité informace pro obchodníky, jakými byly třeba zmínky o místních výrobcích, kultuře a obyvatelích, o politické a hospodářské situaci a zároveň zde prohlašuje, že se během svých cest setkal s monstrózními lidskými kmeny.

Dalším populárním textem o monstrech byl fiktivní cestopis *De mirabilibus mundi* od Johana de Mandevilla, který nikdy nespátral žádnou východní zemi a svá vyprávění opisoval od středověkých autorů. Přesto se jeho dílo těšilo neobyčejné oblibě. Mandeville pro svůj cestopis využil populární bestiáře, které popisovaly monstrózní lidské kmeny a středověkou epickou báseň Alexandreidu z 13.–14. století. V Českém království byl Mandevillův cestopis přeložen Vavřincem z Březové (1370–1437) již na konci patnáctého století a hrál velice důležitou roli v šíření různých stereotypů o „homo deformis“.<sup>190</sup>

Začátkem 16. století se v Českém království můžeme setkat s encyklopedií, která se také věnovala otázce monstrózních lidských kmenů. Jedná se o latinsko-český vokabulář z roku 1511 s názvem *Vocabularium cuius nomen Lactifer* od Jana Vodňanského, zvaného Aquensis (asi 1460–1534), který byl členem řádu bosých františkánů. Ve čtvrtém dílu s názvem *De monstruosis hominibus* Vodňanský přepracoval myšlenky středověkých a antických autorů včetně Bartholomea Anglica, Tomáše z Cantimpré a Isidora Sevillského. Všechna lidská monstra, která se vyskytují u

---

<sup>188</sup> PIGAFETTA/STANLEY 2010, 122

<sup>189</sup> Literatura k tomuto tématu je velice obšírná. Viz WITTKOWER 1942; PLATT 1999; ECO 2007; ROYT/ŠEDINOVÁ 1998; ŠMAHEL 2012; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013

<sup>190</sup> MANDEVILLE/Z BŘEZOVÉ 15. st

Vodňanského, jsou dokonce převzatá z alexandrijské legendy. Přesto Vodňanský nevnímal monstra ryze negativně. Psal o těchto bytostech, že jsou spíše zvláštní, zajímavé a podivné, než nestvůrné a zruďné. Monstra považoval za odchylky, které jsou ale dílem božím, Bůh je stvořil, aby se člověk nenudil a svět mu nepřipadal stereotypní.<sup>191</sup> Svůj Vokabulář napsal proto, aby vzdělanému čtenáři poskytl požitky z pozoruhodného božského díla a zároveň jej poučil o nejrůznějších odlišných lidech, kteří žijí buď v jeho blízkosti, nebo v dalekých zemích.<sup>192</sup>

Po objevení „Nového světa“ začaly být zázraky a monstra považovány za užitečné objekty filozofického zkoumání. Přírodní monstra hrála důležitou roli ve studiu kuriozit, protože byla unikátní záležitostí a byla výsledkem tvůrčí síly nadpozemského původu. Údajně v sobě zázraky a monstra měly část této nadpřirozené síly, a proto byly i předmětem výzkumu hermeneutických věd. Odhalením mechanismu důvodů, proč příroda stvořila něco podobného, se zabývala astrologie a alchymie, v jejichž rámci se pracovalo se systémem vnější podobnosti a příbuznosti.<sup>193</sup> V tomto kontextu měla monstra určitou symboliku. Věřilo se, že narození monster bylo jakousi zprávou od Boha, kterou bylo potřeba správně interpretovat. Ale takové interpretace byly v této době často protikladné.<sup>194</sup>

Z toho důvodu existovaly celé encyklopedie monster a zázračných stvoření, které byly jakousi sbírkou případů nejrůznějších kuriozit jak vymyšlených, tak skutečných od starověku do 16. století.

Jedním z prvních, kdo se zabýval monstry z pohledu mytického významu, byl francouzský humanista Pierre Boaistuau (zemř. 1566). Jeho práce *Histoires prodigieuses* z roku 1560 představovala sbírku neobvyklých příběhů o zruďných narozeních a nejrůznějších monstrech a podivuhodných událostech včetně přírodních jevů. Informace o monstrech čerpal nejen od Plinia staršího, ale také z Bible.<sup>195</sup> Autor se ve sbírce soustředil na příběhy o monstrech, a aby tato vyprávění zněla uvěřitelně, nechal vyhotovit dřevorezové ilustrace: např. muže celého porostlého srstí a plazícího se po čtyřech, ženskou postavu porostlou srstí, siamská dvojčata, dítě se čtyřma rukama a čtyřma nohama a další. Boaistuau se také zmiňuje o hermafroditovi a monstře z Ravenny, čímž kombinuje starověkou tradici monster spolu s příběhy tehdejších současníků. Od

---

<sup>191</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 40

<sup>192</sup> Tamtéž, 45

<sup>193</sup> DASTON/PARK 2001, 136

<sup>194</sup> BATES 2005, 11

<sup>195</sup> WILLIAMS 2011, 7

současných lékařů 16. století, přesněji od Jakoba Rufa, autor přebírá názor, že důvodem narození monstra je vlastně boží trest hříšných rodičů. Boaistuau interpretuje monstrozitu jako znamení hříchu a varování před apokalypsou.<sup>196</sup>

Další velkou prací, která interpretovala monstra jako varovná znamení, byla *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* z roku 1557 od humanisty Konrada Lycosthena (1518–1561).<sup>197</sup> Tato kronika je zajímavá tím, že kombinuje tradici monstrózních lidských ras spolu s realistickými případy z 16. století, které popisovaly zrůdná narození. Lycosthenes začíná své dílo prepisem informací o monstrech z *Liber de prodigiis* od starořímského spisovatele Julia Obsequense, který pojednává o zázracích a zrůdách v Římské říši od roku 190 do roku 112 př. n. l. Lycosthenova kronika se jeví jako chronologicky uspořádaná sbírka podivných událostí ze světa a pojednává nejen o zrůdných narozeních, ale také o přírodních jevech a katastrofách.<sup>198</sup> To může prozrazovat postoj humanisty k lidským monstrům, která považoval za zázraky, chyby přírody, ale rovněž nezavrhoval názor, že by se monstra mohla objevovat z nějakých přírodních důvodů, za něž považoval například určité uspořádání planet a další astrologická vysvětlení. Převážně však nevyklučoval, že se monstra objevovala z boží vůle.<sup>199</sup> Autor ve své knize uvádí, kolik bylo monster v dějinách lidstva a ukazuje, že v průběhu let 1485–1555 se vyskytuje až sto šest případů, což je neobyčejně velké množství a nepochybně znamení rozkládajícího se světa a jeho brzkého konce.<sup>200</sup>

Raně novověká filozofie zkoumala vlastnosti monstrozity i novými empirickými metodami včetně lékařského vysvětlení.<sup>201</sup> Přímá pozorování či experimenty byly nezbytnou složkou renesanční „anatomické revoluce“ a znamenaly zrození nového chápání těla, i když staré principy ještě nevymizely.<sup>202</sup> Na druhou stranu experiment a pitva v 16. století nebyly prokázanou pravdou, ve velké míře se také jednalo o vizuální zážitek. Lékařství 16. století nebylo schopné vždy racionálně vysvětlit existenci monster a často k tomu využívalo morální teorii.<sup>203</sup>

Dobrým příkladem je práce *Des Monstres et Prodiges* z roku 1575 od francouzského chirurga Ambroise Parého (1510–1590). Pro Parého se od sebe monstra

---

<sup>196</sup> DASTON/PARK 2001, 189

<sup>197</sup> LYCOSTHENES 1557

<sup>198</sup> SPINKS 2015, 96; HOLLÄNDER 1922, 285

<sup>199</sup> DASTON/PARK 2001, 183

<sup>200</sup> SPINKS 2015, 97

<sup>201</sup> DASTON/PARK 2001, 137

<sup>202</sup> NODL/TINKOVÁ 2007, 33

a zázraky sice lišily, ale hranice mezi nimi nebyly moc pevné. Monstra Paré definuje jako „věci, co se objevují mimo přirozený směr a jsou často znamením nastávajících neštěstí, jako například dítě, které se narodilo pouze s jednou rukou či s dvěma hlavami“.<sup>204</sup> Na rozdíl od nich jsou zázraky „věci, které se stávají proti přírodě, například jako žena, která porodila hada nebo psa“.<sup>205</sup>

Rozpoznat, kde je onen rozdíl, byl úkol učenců, kteří poskytovali zprávy o monstrózních narozeních. Je otázkou, zda tato Parého klasifikace dobře demonstrovala zmíněný rozdíl, protože do kategorie zázraků čili nepřirozených jevů zahrnoval i slepce, hrbáče, lidi s jedním okem, lidi se šesti prsty nebo případy osob, které měly ruce příliš krátké či jinak deformované atd.<sup>206</sup>

Významný boloňský přírodovědec Ulisse Aldrovandi (1522–1605) se ve své knize *Monstrorum historia* snažil pojednávat o skutečných monstrech. Vždy ale rovněž poskytoval i názor starověkých autorů a byl také ovlivněn průzkumem dříve neobjevených zemí.<sup>207</sup> Aldrovandi nabízel vlastní etymologii tohoto výrazu. Dle jeho názoru je „monstrum“ to, co obvykle ukazujeme ostatním.<sup>208</sup>

Další lékař, který se snažil pojednávat o skutečně existující monstrozitě, byl Fortunio Liceti (1577–1657). Ve svém díle *De monstruorum causis* z roku 1616 shromažďoval případy monster a pojednával o příčinách jejich narození. Pojem monstrum definoval jako „bytost pod nebem, která vyvolává u pozorovatelů hrůzu a údiv chybnými tvary jejích končetin, což bylo vytvořeno mimořádnou účinností druhotných záměrů přírody, jako výsledek nějakého zádrhelu v procesu vzniku“.<sup>209</sup> Monstra považoval za objekty přirozeného původu, které by měly být studovány, aby se prozradilo více o jejich původu a o přírodních zákonech. Liceti pochopil, že podobná stvoření neměla vztah k morálce a dají se vysvětlit přirozeným způsobem.<sup>210</sup> Navrhoval, že na monstra lze pohlížet se zvědavostí a potěšením jako na projev rozmarů přírody.<sup>211</sup> Přesto, že pojem „monstrum“ stále vyvolával hrůzu a znechucení, Liceti k němu přidal i lékařskou interpretaci, která viděla v monstrech objekty, jež mohou vyvolávat potěšení a úžas.<sup>212</sup>

---

<sup>204</sup> BATES 2005, 13; FLEMING 2011, 269

<sup>205</sup> Tamtéž

<sup>206</sup> Tamtéž

<sup>207</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162

<sup>208</sup> BATES 2005, 12

<sup>209</sup> Tamtéž, 80

<sup>210</sup> Tamtéž, 81

<sup>211</sup> LAZZARINI 2011, 427; FLEMING 2011, 268

<sup>212</sup> LAZZARINI 2011, 428

Nakonec velmi důležitým pro 16. století se jeví názor italského kardinála Gabriele Paleottiho (1522–1597), který po Tridentském koncilu vysvětloval zásady ikonografie pro umělce. Ve svém díle *Discorso intorno alle imagine sacre et profane*<sup>213</sup> z roku 1582 rozděluje monstra na několik kategorií, reálná a imaginární monstra. Dle něj se reálná monstrozita projevuje v kvantitě a kvalitě.<sup>214</sup> V kvantitě znamená, že se například jedná o nestandardní výšku těla, chybný počet končetin nebo části těla. V kvalitě, že se monstrozita projevuje v nestandardní postavě či barvě. Například pokud je postava monstra hybridní a kombinuje části těla jiných druhů, zvířat. V barvě se to projevuje tím, že lidská postava může být zelená, černá nebo červená. V kvalitě se monstrozita může objevovat skrze čas a místo, například když se dítě narodilo s plnovousem nebo dospělý jedinec má končetiny dítěte, či chybně je využívá.<sup>215</sup>

Ohledně imaginárních monster se Paleotti zmiňuje, že existují dva původy. Prvním jsou falešné výplody, tato monstra jsou stvořena imaginací. Do této kategorie zahrnuje chiméry, sfingy, kyklopy, satiry, sirény atd. Druhá kategorie jsou nadpřirozené věci, které jsou plně vznešené mysterie, jsou to znamení apokalypsy. Taková monstra dle Paleottiho nepocházejí pouze z lidské fantazie.<sup>216</sup> Autor dokonce připouští, že imaginární a reálná monstrozita může být do určité míry propojena.

Na závěr bychom chtěli shrnout zde zmíněný vývoj užívaného pojmu „monstrum“. Dřívější výraz „monstrum“ předpokládal určitou hybridnost, deformaci těla nepřirozeného či nadpřirozeného původu. V průběhu středověku a novověku se často diskutovalo o tom, že monstra byla znamením hříchu, zla anebo jsou symbolem apokalypsy. Výraz monstrum se vztahoval na člověka či zvíře, zjevně se odchyloující od normy způsobem, kdy jeho vzhled vyvolával strach a odpor. Podobní jedinci, kteří trpěli abnormálními nemocemi, mohli být v minulosti taktéž zařazeni do kategorie „monster“. V naší práci ale budou podobní jednotlivci nazýváni pojmem „homo deformis“, protože bychom se chtěli vyhnout negativnímu zabarvení vůči postiženým těžkými vývojovými vadami a zároveň přitom poukázat na zřetelnou tělesnou deformaci.

„Homo deformis“ se zdá jako vhodný název, který ve svém základě zahrnuje čtyři již uvedené skupiny dle Isidora Sevilského. Patří do nich jedinci, kteří mají neobvyklé rozměry těla, hypertrofii nebo atrofii lidských orgánů či přebytečný, nebo nedostatečný

---

<sup>213</sup> Dílo bylo přeloženo do angličtiny v roce 2014.

<sup>214</sup> PALEOTTI 2012, 258

<sup>215</sup> Tamtéž, 259

<sup>216</sup> Tamtéž

počet lidských orgánů, nebo pokud jsou tzv. „hybridními tvory“, tj. napůl člověkem a napůl zvířetem. Ukazuje se, že ještě v 16. století není hranice mezi imaginárním a reálným monstrem přesná.

## **1.2. Obrazová tradice monster v evropské kultuře ve vztahu k Českému království 16. století**

Vyobrazení deformovaného těla v evropské kultuře se proměňuje v souvislosti s různými sociálními a historickými kontexty. Důležitým parametrem je tak vnímání abnormálního těla a postupný proces jeho objektivizace.<sup>217</sup> Novověká anatomická revoluce se sice snažila vysvětlit důvody vzniku „homo deformis“, ale tradice lidských monster pohybujících se na okraji společnosti byla v 16. století stále velice silná. V této epoše ještě přežívají mýty předkřesťanského období a raného křesťanství, a proto se renesanční společnost původním mytologickým systémům přizpůsobovala, tolerovala je a hlavně transformovala.<sup>218</sup> Tyto tendence jsou rovněž patrné na vyobrazeních postižených těžkými vývojovými vadami.

V 16. století se zprávy o nejrůznějších nestvůrách šířily pomocí knihtisku a obrazových materiálů, zejména ilustrací v cestopisech. Autoři cestopisů často popisovali neznámé podivuhodné národy, o kterých výtvarníci neměli žádnou představu. Proto umělci přizpůsobovali své kategorie chápání a zobrazovali je v souvislosti s tradičními prototypy nadpřirozených bytosti.<sup>219</sup>

Koncept monster na okraji světa pochází od antických autorů, kteří popisovali „divy Indie“ a zmiňovali daleké kraje, kde se vyskytovaly podivuhodné bytosti.<sup>220</sup> Tato tradice byla v literatuře nejvíce využívána ve středověku, časově do objevení Ameriky,<sup>221</sup> ale kupodivu existovala i několik desítek let poté. Důvodem byla určitá mytologizace myšlení, která existovala ještě začátkem 17. století, mýtus stále plnil roli jádra kultury.<sup>222</sup> Slovo „mýtus“ je často využíváno pro něco, co je vymyšlené nebo fiktivní. Obecně je spojováno s tím, co není skutečné. Z antropologického hlediska může být mýtus chápán

---

<sup>217</sup> NODL/TINKOVÁ 2007, 14

<sup>218</sup> VALKA 2009, 118

<sup>219</sup> MUCHEMBLED 2007, 97

<sup>220</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162

<sup>221</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162; CORBIN 2012, 287

<sup>222</sup> VALKA 2009, 118



jako způsob vyprávění. V rámci této interpretace jsou mytičtí tvorové ztělesněním určitých nápadů, jak vyjádřit jejich podstatu.<sup>223</sup> R. Wittkower ukazuje, že existuje logické vysvětlení starověké ikonografie monster, jež byla založena na chybném vnímání jiných kultur či nemocí.<sup>224</sup> Monstra nebyla výplody fantazie řeckých autorů, jednalo se o utváření kulturně deformovaných představ o někom „jiném“.<sup>225</sup>

Obyvatelé orientu jsou mytologizovaní, ale ne všichni jsou nutně „nerealističtí“. Jejich postavy mohly být konstruovány dle určitých pravidel a pomáhají vysvětlit jisté aspekty lidské existence. Jelikož umělci kombinují elementy fyzické reality s určitými hyperbolickými vlastnostmi, které lépe dokážou vysvětlit určitý jev, jsou monstrózní kmeny spíše vynálezem než výmyslem.<sup>226</sup> Po objevení Ameriky tak spolu s příchodem vědecké revoluce najednou začala monstra mizet. Některé jevy a nemoci se však stále nedaly vysvětlit, a proto zůstaly mytologizovány.

V renesanci byla znázornění skutečných případů monstrozity do určité míry propojena s ikonografií mytologických bytostí. Důvodem byla dlouhá literární a obrazová tradice monstrózních národů z okraje světa, která měla své kořeny až v 5. století př. n.l.

Tradice vyobrazení monster se vyvíjí již od starověku, kdy existovali bohové či polobohové s lidskými a zvířecími částmi těla. Monstra vznikala z nejrůznějších pramenů. Byla vyvinutá z řecké a egyptské mytologie a částečně také pocházela z Bible.<sup>227</sup> Je samozřejmě těžké určit, jaká konkrétní tradice byla primární, ale většinou se vzhled takových monster vyznačuje spojením lidských částí těla se zvířecími nebo mívaly jednotlivé části lidského těla prazvláštní tvar.

První dochovaná vyobrazení monstrózních ras pocházejí z 10. století.<sup>228</sup> Podivuhodné pololidské kmeny se vyskytují na okrajích středověkých map, takzvaných „mapách mundi“. Tělesně deformovaná či hybridní těla pololidů – polozvířat na takových mapách plnila funkci marginálií a označovala zeměpisně neprozkoumané části světa, kde žijí necivilizované bytosti.<sup>229</sup> To je dobrým příkladem pro to, jak středověk vnímal monstrozitu, která se tak zdá být hraničním stavem mezi lidmi a zvířaty, hranicí mezi kulturním a primitivním světem, mezi spásou a zatracením.<sup>230</sup>

---

<sup>223</sup> WRIGHT 2013, 25

<sup>224</sup> Tamtéž, 12

<sup>225</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 98

<sup>226</sup> WRIGHT 2013, 25

<sup>227</sup> DASTON/PARK 2001, 21

<sup>228</sup> Wittkower ale uvádí, že podobná vyobrazení monster se objevovala ještě na antických mozaikách. Viz WITKOWER 1942, 171

<sup>229</sup> CZARNOWUS 2009, 39

<sup>230</sup> WRIGHT 2013, 9–11

Podivný tělesný vzhled monster a jejich umístění na okraje světa jsou některými badateli chápány jako projev strachu z neznámého a zároveň známkou netolerance či odmítnutí jiného. Velkou roli v tom hrál estetický princip, kde krása byla spojena s dobrem a ošklivost byla symbolem zla a zatracení. Přesto nebyla ve středověku monstra vnímána pouze negativně.<sup>231</sup> Ve 12. století se jejich vyobrazení objevují dokonce na tympanonu francouzského kláštera Vézelay a zhruba sedm století předtím sv. Augustin poukazoval na to, že jsou božími stvořeními a mohou být spasena.

Středověk věřil v existenci monster, a to bez rozdílu, zda byla skutečná či vymyšlená. Monstrozita byla chápána jako vizuální fenomén a v některých bestiářích monstra sloužila jako alegorie určitých lidských vlastností, a to jak ušlechtilých, tak i špatných.

Mezi vzdělanci raného novověku byly velice populární ilustrované cestopisy, které zmiňovaly nejrůznější exotická monstra. Nejoblíbenějším cestopisem byl *Milión*<sup>232</sup> od Marca Pola (1254–1324) ze 13. až 14. století<sup>233</sup> a fiktivní cestopis *De mirabilibus mundi* od Johana de Mandevilla, který nikdy nespatril žádnou východní zemi a svá vyprávění opisoval od středověkých autorů. Mandeville pro svůj cestopis využil populární bestiáře, které popisovaly monstrózní lidské kmeny a středověkou epickou báseň Alexandreidu ze 13.–14. století.<sup>234</sup>

V Českém království byl Mandevillův cestopis přeložen Vavřincem z Březové (1370–1437) již na konci patnáctého století a hrál velice důležitou roli v šíření různých stereotypů o „homo deformis“.<sup>235</sup> Ilustrovaná edice se ale objevuje pouze ve 2. polovině 15. století. Mandeville zmiňuje, že na svých cestách údajně spatřil monstrózní rasy, popisuje například amazonky, lidojedy, ženy s plnovousem, trpaslíky, psohlavce, šlechtné divočky v Zemi krále Jana a další.<sup>236</sup>

Mandevillův cestopis také poskytuje legendu o jedné z nejoblíbenějších postav středověku, o divém muži. Tento příběh autor cestopisu převzal z Alexandreidy.<sup>237</sup> V ní Alexandr vystupuje jako hrdina dobrodružství a je vzorem rytířských ctností.<sup>238</sup> Legenda

---

<sup>231</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 99

<sup>232</sup> POLO/BAHNÍK 1989

<sup>233</sup> *Le Livre des Merveilles du Monde*, fol. 29 v., Úžasní obyvatelé Bargu, 1412. Paříž, Národní knihovna, sign. Ms. fr. 2810

<sup>234</sup> ŠMAHEL 2012, 22–23

<sup>235</sup> MANDEVILLE/Z BŘEZOVÉ 15. st.

<sup>236</sup> MANDEVILLE/ŠIMEK 1911; ŠMAHEL 2012

<sup>237</sup> Česká verze Alexandreidy byla přeložena z němčiny za vlády Václava IV. Do dnešní doby se dochovalo až 9 rukopisů staročeské Alexandreidy. Většinou se jedná o zlomky ze 14. století. Více k tomuto tématu viz VÁŽNÝ 1949

<sup>238</sup> ŠMAHEL 2012

vypráví o tažení Alexandra do Indie, kdy jeho vojsko potkalo několik divých lidí, kteří měli tělo porostlé srstí. V jednom z příběhů se jeho armáda po bitvě s divokými obry rozhodla utábořit u velkého potoka, kam přišel jiný obr porostlý srstí. Tento tvor byl přiveden k Alexandrovi, jenž ocenil jeho chrabrost a statečnost, ale rozhodl se zjistit, jak cizinec bude reagovat, když k němu přivede nahou dívku. Když tvor tuto dívku spatřil, okamžitě ji popadl, ale jakmile mu byla dívka odejmuta, začal rvát jako ukrutné divoké zvíře. Jelikož se s ním nešlo lidsky domluvit, rozhodl se Alexandr tohoto tvora upálit.<sup>239</sup> Tento příběh zanechal v myšlenkách čtenářů představu, že divý muž porostlý srstí je symbolem divokosti a chtíče.

Všechny tyto příběhy z cestopisů a encyklopedie o monstrech můžeme studovat jako prameny, které písemně a vizuálně zaznamenávají tradiční představy o lidské monstrozitě. Často se jedná o to, že renesanční autoři přepisují příběhy od svých středověkých nebo antických autorit a písemně odrážejí tradiční mytologické příběhy a báje, které můžeme studovat i v rámci studia masové kultury renesance a 16. století. V rámci cestopisů a encyklopedií o monstrech se taky vyskytovaly ilustrace, které ovlivňovaly vnímání společnosti.

Nejznámějším dílem konce 15. století byla *Liber chronicarum* či *Norimberská kronika*<sup>240</sup> od Hartmana Schedela z roku 1493. Byl to velký projekt pro německy mluvící země, autor spolupracoval s norimberskými umělci a humanisty jako například se Sebaldem Schreyerem (1446–1520), Sebastianem Kammermeisterem (1446–1503).<sup>241</sup> Kronika byla dobře známa i v Českém království a její významné dřevořezové ilustrace byly vytvořeny v dílně Michaela Wolgemuta (1434–1519), kde mu asistoval i mladý Albrecht Dürer (1471–1528). Na výzdobě se také podílel norimberský tiskař Anton Koberger st. (1440–1513) a Wilhelm Pleydenwurff (1434–1519). Celkem bylo vyřezáno 645 štočků, které byly použity opakovaně asi na 1809 místech.<sup>242</sup>

Norimberská kronika je sestavena v souladu se středověkou křesťanskou tradicí, na začátku vypráví biblické příběhy a poté chronologicky navazují události 15. století. Kronika rozděluje dějiny lidstva na sedm epoch: za první, od stvoření světa do potopy; za druhé, od potopy do narození Abrahama; za třetí, od Abrahama do Davida; za čtvrté, do

---

<sup>239</sup> Viz ŠMAHEL 2012

<sup>240</sup> SCHEDEL 1493

<sup>241</sup> POSSELT 2015, 117

<sup>242</sup> VOIT 2008, 8

Babylonského zajetí; za paté, do narození Ježíše Krista; za šesté, od narození Krista do konce 15. století; za sedmé, věští apokalypsu a poslední soud.

Mezi ilustracemi se objevuje dvacet šest vyobrazení figur lidských monster, mezi nimiž byli ztvárněni i představitelé nejznámějších monstrózních kmenů přesně tak, jak byli tradičně popisováni již ve starověkých textech. Schedel je umístil hned na začátek do kapitoly o stvoření světa, což by mohlo vypovídat o jeho vztahu k monstrům v souladu s augustiniánskou tradicí, že jsou Noemovými dětmi. Na stránce 12r<sup>243</sup> jsou zachyceni: kynokefalové čili lidi s psí hlavou, kteří se oblékají do kůží šelem a štěkají jako psi; kykloповé - lidé, kteří mají pouze jedno oko; epifágové, což jsou lidé, kteří se rodí bez hlavy a oči mají na ramenou; panoci neboli lidé, již žijí ve Skythii a mají tak velké uši, že jimi přikryjí celé své tělo; pygmejové, kteří žijí v Indii, jsou vysocí pouze půl lokte a bojují s jeřáby a labeony, lidmi majícími plochý obličej bez nosu.<sup>244</sup> Dále jsou zde také zobrazeni faunové, lidé s velkou nohou, kterou používají jako slunečník, a lidé s obrácenými nohama, a pak nejspíš amazonky, které mají pouze jedno ňadro atd. Na straně 12v je zobrazen člověk se šesti rukama, žena, jejíž tělo je celé pokryto srstí, kentaur, člověk se čtyřma očima a lidský tvor s dlouhým jeřábím krkem a zobákem.<sup>245</sup>

Kromě „klasických monster“, která se objevují v pramenech, kniha zároveň uvádí i další, která se objevovala i v Evropě a pravděpodobně se jednalo o skutečné případy. Schedel používal pro svou kroniku nejružnější prameny, textové a vizuální složky měly být propojené. Avšak plnou zodpovědnost za vyhotovení ilustrací na sebe vzala dílna Wolgemuta a Pleydenwurffa.<sup>246</sup>

Ilustrace mají charakter schematických dřevorezů. Každé monstrum je zobrazeno většinou sedící ve středoevropské krajině. Sedící pózy byly preferovány, aby se každá postava vešla do čtverce stejné velikosti. Monstra jsou vyobrazena někdy trhající rostliny, někdy aktivně gestikulující. Mají různé tváře i věk. Pro dřevorez je velmi typická tlustá obrysová čára, která se místy může přerývat nebo nesouměrně ztenčovat. Modelace a stínování je vyplněno pomocí tenkých vnitřních čar, což je typické pro monochromní tisk. Zajímavým elementem jsou draperie, které jsou unikátní na každé oblečené postavě.

---

<sup>243</sup> **Liber chronicarum**, fol. 12r, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

<sup>244</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 6–27; HOLLÄNDER 1922, 293

<sup>245</sup> **Liber chronicarum**, fol. 12v, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

<sup>246</sup> POSSELT 2015, 118

V kronice se také vyskytují dřevořezy srostlých dvojčat, která jsou vyobrazena jako jedno dítě narozené se dvěma hlavami<sup>247</sup> a další se čtyřma rukama a nohama.<sup>248</sup> Vyobrazení duhy poblíž těchto monster je znamením blížícího se konce světa.<sup>249</sup> Další vyobrazení siamských dvojčat ukazuje určitou symetrii. Sourozenci jsou oblečení a mají od sebe otočené hlavy.<sup>250</sup> Z našeho pohledu to poukazuje na jakousi snahu podat výtvarné zpracování na stejné úrovni, jako je tomu u tradičních monster. Tento ilustrační materiál pravděpodobně ovlivnil pozdější vyobrazení jevu „homo deformis“. V kronice se taktéž objevuje vyobrazení Máří Magdalény jako divoženky, jejíž tělo pokrývá srst.<sup>251</sup>

Jednou z nejdůležitějších prací pojednávajících o monstrózních lidských kmenech byla *Cosmographia universalis* basilejského profesora Sebastiana Münstera (1488–1552). První Münsterova kosmografie byla vydána v Basileji v roce 1544 a později byla přeložena do dalších jazyků. Nalezneme v ní ilustrace „homo deformis“, jedna z nich vyobrazuje kyklopa, člověka se dvěma hlavami, lidskou postavu s psí hlavou atd.<sup>252</sup>

V Českém království poloviny 16. století byla také populární Münsterova kronika. V roce 1554 byla dokonce v dílně Kosořského v Praze vytištěna *Kosmografie česká*.<sup>253</sup> Na rozdíl od zahraničních vydání byl překlad české kosmografie doplněn pouze 30 textovými ilustracemi, které zdobí jen první třetinu díla. Pro výrobu těchto dřevořezů Kosořský posbíral štočky ze starších zásob své severinsko-kosořské dílny a jen ve třech případech nechal pořídit kopie původních drobných štočků s kuriózními náměty pyramid a lidských monster.<sup>254</sup> Poslední dekorativní grafiku se zobrazením „homo deformis“ najdeme na straně CXL, která je poněkud kvalitnějšího provedení než dřevořez z původní verze kroniky.<sup>255</sup> Postavy monster jsou vyobrazeny v kontrapostu, jejich gesta spíše připomínají gesta antických filozofů během debaty, což je neobvyklá volba pro znázornění divokých domorodců. Tato ilustrace představuje jedinou zmínku o monstrózních kmenech, což není překvapivé, protože se Münster snažil ověřovat informace od skutečných cestovatelů. Jeho kosmografie popisovala obyvatele z nově

---

<sup>247</sup> SCHEDEL 1493, fol. 151r, 217v

<sup>248</sup> **Liber chronicarum**, fol. 151r, Monstrum s čtyřma rukama a nohama, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

<sup>249</sup> SPINKS 2015, 18–20

<sup>250</sup> SCHEDEL 1493, fol. 182

<sup>251</sup> **Liber chronicarum**, fol. 108r, Máří Magdaléna, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

<sup>252</sup> **Cosmographia**, fol. 945, Lidská monstra, 1548. Bayerische Staatsbibliothek, sign. VD16 M 6692

<sup>253</sup> MÜNSTER/Z PÚCHOVA 1554

<sup>254</sup> VOIT 2008, 41

<sup>255</sup> **Kosmografie česká**, fol. 140v, Lidská monstra, 1554. NK ČR, sign. 54.B.2

objevených zemí, například setkání Kryštofa Kolumba s domorodci z Kanárských ostrovů. Psalo se, že na těchto ostrovech žili divocí lidé, kteří nevyznávali žádné náboženství, nebyli poctiví a chodili celí nazí.<sup>256</sup> Ukázalo se, že cestovatelé nespátřili žádné monstrózní kmeny, jak byly popsány v legendách.<sup>257</sup> Přesto Münster osobně věřil, že existovaly, protože jsou božím dílem.<sup>258</sup> I když je v jeho práci pouze jediná ilustrace tradičních monstrózních kmenů, která je v některých edicích dokonce vynechána, nabízí kronika čtenářům trochu jiný zážitek. Jsou zde uvedena „nová“ monstra, která mořeplavci viděli, a dále poskytuje celou sérii ilustrací mořských oblud.

Na přelomu středověku a nové doby se postoj vůči monstru mění. V moderním světě začala mít tato stvoření jinou funkci.<sup>259</sup> Najednou přestávají být pouze nedosažitelně vzdálenými bytostmi, ale lidé si jich začínají všimnout i v Evropě a začínají si je i jinak vykládat. Schematická vyobrazení již nebyla pro vzdělance dostačující, bylo potřeba co nejpřesněji vyjádřit vizuální vlastnosti těla a obličeje.<sup>260</sup>

V novověku byla funkce vyobrazení monster opravdu mnohodimenzionální.<sup>261</sup> Byla prezentována nejen jako rozmanitost přírody, ale také z hlediska křesťanské morálky, kde často ukazovala na nepochopitelný boží záměr a objevovala se v apokalyptických viděních. Jejich vyobrazení se využívalo jako znamení božího hněvu, ale i opačně jako pozitivní symbol.<sup>262</sup> V renesanci nebylo žádné monstrum propojeno se satanem, ba naopak byla považována za zázraky, skrze které se projevoval Bůh. Boží projev však mohl být jak pozitivní, tak i negativní.<sup>263</sup>

V roce 1557 vyšlo dílo *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* od humanisty Konrada Lycosthena (1518–1561). Tato kronika vyšla v latinské a německé edici a pro nás je zajímavá tím, že kombinuje tradici monstrózních lidských ras spolu s realistickými případy z 16. století. Kronika obsahuje kolem 1500 dřevořezových ilustrací včetně opakování a je považována za nejlépe ilustrovanou knihu své doby.<sup>264</sup> Její ilustrace byly vytvořeny v tiskárně Henrica Petriho a představují adaptaci předchozích vyobrazení monstrózních lidských ras a zrudných porodů. Pramenem pro ilustrovaný materiál byla

---

<sup>256</sup> MÜNSTER/Z PÚCHOVA 1554, fol. 94v

<sup>257</sup> WITTKOWER 1942, 184

<sup>258</sup> Tamtéž

<sup>259</sup> ECO 2007, 242

<sup>260</sup> WRIGHT 2013, 47–48

<sup>261</sup> CZARNOWUS 2009, 42

<sup>262</sup> CORBIN 2012, 287

<sup>263</sup> MUCHEMBLED 2007, 99

<sup>264</sup> Z pětiset stran bez ilustrací zůstává pouze osm.

Norimberská a Münsterova kronika.<sup>265</sup> Lycosthenes považuje monstra za zázraky, stejně jako přírodní jevy a katastrofy, o kterých též pojednává.<sup>266</sup> V knize se objevuje divý muž s divou ženou,<sup>267</sup> několik variant androgynů se ženskými<sup>268</sup> i mužskými<sup>269</sup> druhotnými pohlavními znaky, nejrůznější variace siamských dvojčat, která se buď navzájem objímají, jsou nečinná, nebo se naopak navzájem od sebe odstrkují.<sup>270</sup> Ilustrátor zobrazuje velké množství postojů, a i když jsou některé postavy vymyšlené, přidává jim tím určitou dynamiku. Některé figury jsou ale naopak vyobrazeny velmi pravdivě. Na začátku knihy se objevují již známá monstra převzatá z antiky. Najdeme zde pygmeje bojující s jeřáby<sup>271</sup>, kynokefaly s psí hlavou, nahé a bezhlavé epifágy<sup>272</sup>, panocii<sup>273</sup> s velkýma ušima, také kozonohé fauny atd.<sup>274</sup> Je zajímavé, že některá „tradiční monstra“, jako jsou například monstrum s jeřábím krkem<sup>275</sup> a kyklop s jedním okem, byla vyobrazena oblečena do módních soudobých oděvů. Tuto skutečnost bychom mohli interpretovat tak, že monstra již nebyla součástí dalekých zemí, ale byla zařazena do evropské společnosti. V kronice se dále objevují „renesanční monstra“ jako například monstrum z Krakova<sup>276</sup> či monstrum z Ravenny,<sup>277</sup> která jsou znamením blížící se apokalypsy. Kromě vymyšlených mytologických monster zde můžeme spatřit i taková, která mohl spatřit na vlastní oči. Příkladem je kontrfekt muže se zvětšenou štítnou žlázou<sup>278</sup> či ilustrace mrtvých siamských dvojčat, která jsou vyvedena poměrně realisticky ve srovnání s ostatními figurami.<sup>279</sup> Všem zmíněným ilustracím sloužily jako předlohy soudobé letáky,<sup>280</sup> které pravděpodobně byly součástí sbírky J. Wickera.

Práce Lycosthena sloužila jako obrazový materiál i pro knihu *Histoires prodigieuses* z roku 1560 od francouzského humanisty Pierra Boaistuau (zemř. 1566).<sup>281</sup>

<sup>265</sup> Na stránkách 24 a 25 u Lycosthena spatříme velkou ilustraci mořských monster z Münsterovy kroniky.

<sup>266</sup> BATES 2005, 66

<sup>267</sup> **Henrich Petri:** Divý muž a divá žena, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 4

<sup>268</sup> **Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 5

<sup>269</sup> **Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 14

<sup>270</sup> Například siamská dvojčata s třema rukama a třema nohama a dvěma hlavami na stránce 560, dvojčata spojená v oblasti břicha, která se navzájem objímají na stránkách 575, 577 a také siamská dvojčata, která do sebe navzájem strkají na stránce 577.

<sup>271</sup> **Henrich Petri:** Pygmejové, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 11

<sup>272</sup> **Henrich Petri:** Kynocefalové a Epiphagi, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9

<sup>273</sup> **Henrich Petri:** Panocii, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9

<sup>274</sup> **Henrich Petri:** Fauni, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 10

<sup>275</sup> **Henrich Petri:** Monstrum s jeřábím krkem a kyklop 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 8

<sup>276</sup> **Henrich Petri:** Monstrum z Krakova, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 582

<sup>277</sup> **Henrich Petri:** Monstrum z Ravenny, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 517

<sup>278</sup> **Henrich Petri:** Muž se zvětšenou štítnou žlázou, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 15

<sup>279</sup> **Henrich Petri:** Mrtvá siamská dvojčata, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 511. Stejná ilustrace se opakuje na stranách 511, 554, 580.

<sup>280</sup> SPINKS 2015, 88

<sup>281</sup> ECO 2007, 243

Autor se ve svém díle soustředil na příběhy o monstrech, zrudných narozeních a nejrůznějších podivuhodných událostech.<sup>282</sup> Aby tyto příběhy zněly uvěřitelně, nechal vyhotovit dřevořezové ilustrace. Například muže celého porostlého srstí a plazícího se po čtyřech,<sup>283</sup> který se vyskytuje i v Lycosthenově kronice a pravděpodobně má ikonograficky spojitost s králem Nebukadnesarem a v pozdějších legendách byl propojen s postavou Juana Garina.<sup>284</sup> U Boaistuaui najdeme také vyobrazení ženské postavy porostlé srstí, divoženku, která byla přivedena ke králi spolu s jinou postavou tmavé pleti a miniaturního vzrůstu.<sup>285</sup> Rovněž se zde objevují siamská dvojčata ženského pohlaví spojená v hrudníku, která měla dvě hlavy a společné tělo.<sup>286</sup> Jiný typ siamských dvojčat se objevuje na stránce 129. Ta jsou menšího vzrůstu a mají od sebe otočené hlavy. Podobná vyobrazení siamských dvojčat s odvrácenými hlavami jsou velice blízká ikonografii Januse, boha času. Dále najdeme siamská dvojčata ženského pohlaví, která jsou srostlá zády.<sup>287</sup> V knize Boaistuaui také spatříme ilustraci dítěte se čtyřma rukama a čtyřma nohama<sup>288</sup> a další. Ve svém díle Boaistuaui dokázal kombinovat starověkou tradici monster spolu s nově vymyšlenými „reformačními“ monstry.<sup>289</sup> Zmiňuje se zde například o monstru z Ravenny<sup>290</sup> a monstru z Krakova.<sup>291</sup> Boaistuaui interpretoval podobné tvory dle vlastní morálky a náboženských domněnek. O monstru z Ravenny tvrdil následující: *„Roh byl znamením pýchy, křídla znamenají lehkomyšlnost a nestálost, nedostatek rukou znamená nedostatek dobré práce, nohy jak u dravého ptáka jsou symbolem drancování, lichvářství a lakomství. Dvojí pohlaví znamená sodomský hřích“.*<sup>292</sup>

<sup>282</sup> V Národní knihovně ČR v Praze se dochoval exemplář z roku 1575.

<sup>283</sup> **Histoires Prodigieuses**, fol. 11, Juan Garin?, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

<sup>284</sup> Viz podkapitulu 4.3. Základ legendy o Juanu Garinovi je podobný, ale spočívá v tom, že poustevník měl poměr s jednou dívkou, kterou zabil a ukryl její mrtvolu. Činil za to pokání a zřekl se božího slova a boží tváře, dokud mu sedmileté dítě neodpustí. A proto byl také zobrazován na všech čtyřech končetinách, aby se nemohl podívat na nebe. Více k tomu PREISS 2008, 35

<sup>285</sup> **Histoires Prodigieuses**, fol. 14, Divoženka a Pygmej, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

<sup>286</sup> **Histoires Prodigieuses**, fol. 17, 42, 129, 162, Siamská dvojčata srostlá v hrudníku, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

<sup>287</sup> **Histoires Prodigieuses**, fol. 161, Siamská dvojčata srostlá zády, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

<sup>288</sup> **Histoires Prodigieuses**, fol. 145, Dítě se čtyřma rukama a čtyřma nohama, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

<sup>289</sup> PLATT 1999 148; DELUMEAU 1997, 39

<sup>290</sup> Monstrum se údajně narodilo v roce 1512 v Ravenně. Zobrazovalo se jako tvor s lidským tělem a lidskou hlavou, ze které vyrůstal jeden roh, místo rukou mělo křídla a místo nohou mělo ptačí drápy. Monstrum mělo na těle symboly YXV, mělo dva pohlavní orgány a na jedné noze mělo třetí oko. Je zajímavé, že existovaly různé verze vyobrazení tohoto monstra, častěji s jednou nohou než se dvěma. Viz BOAISTUAUI 1575, fol. 108

<sup>291</sup> Monstrum z Krakova se údajně narodilo v roce 1547 v Polsku. Jedná se o tvora, který měl lidské tělo, ale na horních a dolních končetinách mělo místo prstů plovací blány, rozštěpený ocas, místo nosu chobot, planoucí oči a zvířecí hlavy na kolenou, na loktech a v podpažích. Viz BOAISTUAUI 1575, fol. 19

<sup>292</sup> WRIGHT 2013, 57–58; WILLIAMS 2011, 8



Knihy od Lycosthena a Boaistuau demonstují, že v renesanci mohlo být monstrózní tělo chápáno jako odraz tehdejší společnosti, jako symbol její hříšnosti a všudypřítomného strachu.<sup>293</sup> Někteří autoři proto využívali vyobrazení monster z ideologických důvodů a často docházelo k tomu, že uměle vytvořili nějaké jiné monstrum. Příkladem mohou být reformační letáky, které kritizovaly papeže či poukazovaly na nemravnost společnosti a církve. Nejzajímavějšími z nich jsou letáky s vyobrazením monstra telete od Lucase Cranacha staršího<sup>294</sup> z roku 1523 či vyobrazení monstra s oslí hlavou od moravského umělce 15. století Wenzela von Olmütze, které se narodilo v Římě mezi léty 1405–1500.<sup>295</sup> Velice známá jsou také již zmíněná monstra z Ravenny a Krakova. Tato klasická reformační monstra byla zkonstruována jako alegorie na pokles morálky a úpadek katolické církve. Takové letáky se šířily po celé říši a obrazový materiál se v lidském podvědomí snadno zachovával. Často taková monstra byla vytvořena dle popisu „svědků“, text byl základem pro vyhotovení vyobrazení, výtvarníci občas narozené monstrum neviděli, ale řídili se přijetím určitých pravidel, která by měla prezentovat to, co si nelze představit.<sup>296</sup> Melancthon vysvětloval narození římského monstra jako alegorii na korupci papeže, údajně to bylo znamení od Boha, který ukazuje, že existence papežského úřadu je „proti přírodě“.<sup>297</sup>

Alain Corbin uvádí, že v kultuře 16. a 17. století existují určitá ikonografická pravidla pro vytváření monster. Jako základ sloužila lidská postava, která byla transformována přidáním „nelidských rysů“.<sup>298</sup> Je zajímavé, že princip vyobrazení monster byl podobný mechanismu pro vytváření grotesek, groteskní tělo je často totožné s abnormálním.<sup>299</sup>

Prvním pravidlem byla hybridnost. Bylo důležité, aby monstrum mělo kombinaci lidských prvků a některých rysů z říše zvířat či rostlin.

Druhé pravidlo pracuje s principem centrum versus periferie. Monstrozita byla tradičně spojována právě s periferií. Výtvarně se to projevovalo přidáním zvířecích částí k lidskému tělu jako u monster na okraji světa.

---

<sup>293</sup> WRIGHT 2013, 47–48

<sup>294</sup> **Lucas Cranach starší a dílna:** Mnich-tele, 1523, dřevorez, 18,4 x 11,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett inv. č. A 1900–671

<sup>295</sup> **Wenzel von Olmütz:** Monstrum narozené na Tybeře v lednu 1496, 1496–1500, mědiryt, 12,4 x 10,4 cm. The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. č. E, 1. 15. Římské monstrum bylo spojeno se vpádem Francouzů do Florencie, 5. prosince 1495 pak došlo k jedné z největších povodní té doby. Wenzel von Olmütz nakreslil monstra podle popisu Giacomu Zorziho. Viz MESERVE 2018

<sup>296</sup> CORBIN 2012, 293

<sup>297</sup> MESERVE 2018, 123

<sup>298</sup> Tamtéž, 294

<sup>299</sup> PREISS 1974, 276; THOMSON 1972

Třetí ikonografické pravidlo bylo spojeno s principem přebytečnosti a nedostatku. Pokud si části těla zachovaly lidský tvar, byl monstrózní jejich počet, protože monstra mívají větší nebo menší počet orgánů či končetin než člověk.<sup>300</sup>

Čtvrtý princip je nesouměrnost. Ta se netýkala pouze vzrůstu, ale také zvětšených či zmenšených končetin, hlavy.

Zmíněná pravidla jsou dosti podobná principu, podle kterého Isidor Sevilský systematizuje monstra.<sup>301</sup> Zdá se, že nevědomky určil pravidla, dle kterých mohlo být monstrum konstruováno a mohlo vypadat jako skutečné, aniž by ho někdy někdo viděl.<sup>302</sup> V tomto aspektu byla pravidla, dle kterých docházelo k vytváření monstra, ovlivněna tradicí vytváření grotesek.<sup>303</sup>

V 16. století monstra a grotesky měly mnoho společného.<sup>304</sup> Oba fenomény v sobě spojovaly protikladné elementy, jak naturalistické, tak i vymyšlené. Termín „groteska“ původně znamenal fantazijní vegetabilní ornamenty s monstry a fantasmaty, které byly objeveny na konci quattrocenta v římských jeskyních.<sup>305</sup> Avšak nás zajímá její pozdější využití, kdy se více prosazovala figurální složka na úkor ornamentální.<sup>306</sup>

Ruský teoretik umění Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975) definoval groteskní obraz jako něco rozporného, ošklivého, nestvůrného a nepřístojného z hlediska „klasické“ estetiky. Z jeho pohledu byly pro groteskní obraz charakteristické následující materiální prvky: jakákoliv deformace těla, jeho nestvůrnost, nepřístojnost, „nenormální“ či nezdravý stav těla, jako například smrt, porod, stáří atd.<sup>307</sup> Pozorujeme tak, že vzhled monster do této kategorie zjevně patřil. Grotesky se původně umísťovaly v grotách neboli jeskyních, v podzemí. Proto často měly asociaci s vyobrazením podsvětí, což může být metafora pro peklo.<sup>308</sup>

Grotesky stejně jako monstra mají v sobě element strachu, což předpokládalo určitou distanci. Vzhledem k tomu, že groteska odpovídá anomální přírodě, která je přítomná v radikálním chování nebo abnormalitě, je něčím útočným a necivilizovaným, a jeví se jako pobouření reality a normality.<sup>309</sup> Umělec přes groteskno poukazuje na

---

<sup>300</sup> PREISS 1974, 293

<sup>301</sup> Viz podkapitolu 1.1.

<sup>302</sup> CORBIN 2012, 293

<sup>303</sup> MESERVE 2018, 122–124

<sup>304</sup> HANSEN 2019, 60

<sup>305</sup> PREISS 1974, 273

<sup>306</sup> Tamtéž, 276

<sup>307</sup> BACHTIN 2007, 30–31

<sup>308</sup> HANSEN 2019, 47–48

<sup>309</sup> THOMSON 1972, 26

pocitování cizí, nadpřirozené síly, například když v bláznovi cítíme něco cizího, jako by do jeho duše pronikl „nějaký nelidský duch“.<sup>310</sup> Odsud vyplývá aspekt groteskna, že se chová jako něco strašidelného, nepřátelského. Avšak divák v 16. století často měl ironickou distanci vůči groteskám.<sup>311</sup>

V 16. století však nebyla monstra pouze součástí bestiářů, kosmografií a přírodovědných encyklopedií. Tělesně postižení byli ve středověku a renesanci často prezentováni jako součást „lidové“ divadelní kultury.<sup>312</sup> Monstrózní a deformované tělo se v novověku objevuje také během masopustních slavností či jiných druhů pouličních představení, kde se hojně využívaly fantastické představy o tělesné nestvůrnosti.<sup>313</sup> Hlavní úlohu v masopustních oslavách hrál průvod,<sup>314</sup> v němž byla většina lidí převlečená za různá stvoření, jakými byli obři, ďáblové, blázni nebo diví muži.<sup>315</sup> Ilustrace zachycující masopustní festivaly často obsahují vyobrazení těchto monstrózních bytostí. Nejčastěji se však objevuje postava satyra, pana či divého muže.<sup>316</sup>

Smysl tohoto svátku tkvěl v tom, aby se lidská společnost mohla vybouřit před pústem. Lidé se převlékali za monstra, protože právě jejich tělesná nedokonalost a deformace vyjadřovaly smysl tohoto svátku naruby, který vše obracel vzhůru nohama. V pouličních slavnostech také můžeme sledovat jiný aspekt groteskna, který je také kombinací hrůzostrašného a komického prvku. Smích působí jako osvobozující mechanismus, aby zneškodnil podivný objekt. Proto se groteskní koncepce těla často projevuje v lidové pouliční kultuře jarmarků ve středověku a v renesanci, kde je každé „ono“ zbavováno vážnosti a mění se ve směšné strašidlo.<sup>317</sup>

Od 16. století se lidská monstra postupně začínají stávat součástí raně novověké zábavné literatury. Děje se tak především proto, že v této době začíná být znovu aktuální antická literatura a mytologie, která je plná hybridních pololidských tvorů. Objevují se díla, která mají ironii, sarkasmus, hrubiánská literatura. Pro tato literární díla je také

---

<sup>310</sup> BACHTIN 2007, 57

<sup>311</sup> HAMMEKEN/HANSEN 2019, 33

<sup>312</sup> KOLDINSKÁ 2001, 101

<sup>313</sup> LE GOFF 2006, 110

<sup>314</sup> Masopustní oslavy se většinou skládaly z 3 prvků. Prvním byl právě maskovaný průvod. Druhým častým prvkem masopustního rituálu byl nějaký druh soutěže, v Čechách za vlády Habsburků to byly rytířské turnaje. Třetím prvkem bylo předvedení „ochotnické“ divadelní hry či jiné frašky. Více k tomuto tématu např. BURKE 2005, 193; RVAČOVSKÝ/ŠLOSAR 2008

<sup>315</sup> BURKE 2005, 199–200

<sup>316</sup> **Sigmund Elsässer**: Slavnostní průvod, 1580, Kolorovaná perokresba na papíře, 38 x 217 cm. Březnice, NPÚ ÚOP, sign. BN01318-10; **Schembartbuch**, fól. 132r–133r, 1539–1645. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII D 24; **Anonym**: Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje, 1560, akvarel, papír, 265 x 655 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 6564

<sup>317</sup> BACHTIN 2007, 35–38

charakteristická struktura “paradoxu” jak ve způsobu vyjádření a výběru děje, tak výběrem postav.

Jednou z populárních postav této doby byla postava Ezopa, který personifikoval hrbáče. Hrbáci byli kupodivu také součástí monstrózních lidských ras, o nichž se zmiňuje Tomáš z Cantimpré a samozřejmě i Jan Vodňanský: „*Gibbosité mají na zádech tak velké hrby, že cokoli by mohlo podpořit vzrůst těla, to vše pohltí hrb; a proto jsou velmi malí Hrbatci*“.<sup>318</sup> Ezopovy báje měly neobyčejnou popularitu i v raně novověkých Čechách a na Moravě. Jedna latinská edice Ezopových bájí *Vita et Fabulae Aesopi*<sup>319</sup> z roku 1486 obsahuje nespočetné množství dřevorezových ilustrací s vyobrazením Ezopa, pravděpodobně od antverpského tiskaře Gerarda Lee. Jedna z nich je však poněkud jiná. Titulní ilustrace ztvárňující hrbáče pochází z populární verze augsburského vydání Ezopových bájí z let 1476–1477, která byla vytištěna tiskařem Johannem Zainerem st. Tvůrcem této titulní ilustrace byl tzv. Mistr ulmského Boccaccia, který se Zainerem spolupracoval.<sup>320</sup>

Další populární postavou byla postava Markolta, která vykazuje znaky postiženého tělesnou malformací a také byla známá pro své bláznivé chování a vychytralost. Markolt byl vyobrazen jako postava trpasličího vzrůstu. Také trpaslíci byli druhem lidských monster dle středověkých a raně novověkých autorů. Dokonce existovalo několik výrazů označujících lidi trpasličího vzrůstu – pojmenování od indického národa pygmejů a latinský výraz (*g*)*nani* či *pumilio*, což označuje abnormalitu jednotlivců.<sup>321</sup> Rozměry trpaslíků ovšem různí autoři popisují jinak – od jedné do tří „pídí“ či pár loktů.<sup>322</sup> Monstra začala být díky renesanční literatuře spojována i se zábavou. Příkladem je i satirický román Françoise Rabelaise *Gargantua a Pantagruel*,<sup>323</sup> jehož hlavním hrdinou je obr čili „homo deformis“.

V 16. století není jasná hranice mezi elitní a lidovou kulturou, často docházelo k interakci obou kultur. Raně novověké elity příležitostně využívaly lidovou kulturu, vyšší třída se účastnila lidových slavností, například masopustu, který byl pro všechny.<sup>324</sup> Protože populární kultura v 16. století byla spojena s “populární vírou”. Taková „víra“ je vlastně produktem magického myšlení tehdejší doby. V populární víře je silný koncept

---

<sup>318</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013,13

<sup>319</sup> *Vita et Fabulae Aesopi*, fol. II, Ezop, 1486. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 300.001-II 300.002

<sup>320</sup> VOIT 2006

<sup>321</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 91

<sup>322</sup> Tamtéž, 92

<sup>323</sup> RABELAIS/ŠAFÁŘ 1968

<sup>324</sup> BURKE 2005, 52–53

možnosti ovládní nadpřirozené moci, předpoklad, že můžete uzavřít dohodu s nadpřirozenou silou. To má velmi blízko k praxi magického rituálu, mysteriu, využití talismanů, zaklínadlům proti nemoci, alchymii, astrologii atd. Všechny tyto elementy byly charakteristické jak pro vysokou, tak i nízkou společnost, jak pro vzdělance, tak i pro rolníka.<sup>325</sup>

Monstra byla vhodným symbolem i pro alchymii, jelikož představovala spojení dvou či více elementů. Symbolika fiktivních monster se odráží i v Alciatových *Emblematech*, kde se můžeme setkat s tradičními monstry, jakými byli například pygmejové,<sup>326</sup> kyklop,<sup>327</sup> sfinga neboli žena s tělem lva.<sup>328</sup> V *Iconologii* Cesareho Ripy také můžeme spatřit již několik známých monstrózních tvarů, které ve většině případů personifikují neřesti. Například žena s dlouhým jeřábím krkem personifikuje obžerství.<sup>329</sup> Ženská postava s ocasem štíra, nohama orla a dvěma hlavami (jednou mladou a jednou starou a ošklivou), symbolizuje klam.<sup>330</sup> Ohyzdnota a nešvar symbolizuje postava trpasličího vzrůstu<sup>331</sup> a závazek symbolizuje mužská postava se čtyřma rukama a dvěma hlavami, které se dívají na různé strany.<sup>332</sup>

V 16. století se vyobrazení monster využívalo opravdu v mnoha dimenzích, a to v ideologické, morální, přírodovědné či lékařské, dokonce i ve sféře komické. I nadále však existoval jakýsi mytologický či „magický“ pohled na lidské tělo, který byl součástí středověké tradice a středověkého myšlení. Mýtus se svou hyperbolizací často zůstával jedinou možností, jak vyjádřit některé druhy tělesných abnormalit a také negativních lidských vlastností. Toto zásadním způsobem ovlivnilo ikonografii monster, která pramení ze starověku a měla velmi podobné principy, dle kterých se vytvářely grotesky. Ve vzhledu monstra vždy spatříme jeden z těchto čtyř elementů: hybridnost, nesouměrnost, princip přebytečnosti nebo nedostatku, podivín z periferie. Ilustrace monster proto často měla alegorickou povahu, avšak během renesance se monstra transformují.

---

<sup>325</sup> SCRIBNER 1981, 59–60

<sup>326</sup> ALCIATUS/BUCK 1991, 56–57

<sup>327</sup> Tamtéž, 90–91

<sup>328</sup> Tamtéž, 108–109

<sup>329</sup> RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 156

<sup>330</sup> Tamtéž, 108

<sup>331</sup> Tamtéž, 382

<sup>332</sup> Tamtéž, 509

### 1.3. „Homo deformis“ z pohledu vědy 16. – poč. 17. století. Lékařské příručky a ilustrace v nich

Změny, které s sebou přinesla renesance, se týkaly i vzestupu přírodních věd. Vědecká společnost konce 16. a počátku 17. století se rovněž snažila najít vysvětlení fenoménu lidských monster, proto zde můžeme sledovat nové pokusy o jejich klasifikaci a katalogizaci. Jedním z nich byly sbírky přírodovědných kuriozit a nejrůznější encyklopedie monster.<sup>333</sup> Francouzský historik Alain Corbin zastává názor, že v tomto období začal takzvaný proces „sekularizace“, během něhož měla společnost překonat touhu dívat se na monstra jako na podivuhodná stvoření.<sup>334</sup> Monstra v renesanci byla stále spojena se zázrakem, protože jejich existenci nebylo možné vysvětlit jinak, než působením nadpozemských sil. Pro vysvětlení monstrosity lékaři stejně jako humanisté často používali morální teorii. Renesanční lékaři často měli osobní zkušenost s monstry a věnovali se přímému pozorování monstrózních případů. Chtěli bychom prozkoumat, zda přímé pozorování přineslo určité poznatky, které ovlivnily nejen vnímání, ale také i způsob vyobrazení lidských abnormalit. Tato kapitola si klade za cíl ukázat, jak byla monstra vnímána z vědeckého, přírodovědného a lékařského hlediska v 16. a 17. století. Důraz je kladen na medicínské příručky, encyklopedie monster a lékařské názory, které byly rozšířeny na území Českého království v letech 1526–1620.

V renesančním lékařství hrálo velkou roli původní znění antických a řeckých lékařských spisů. V tomto období se taky začala vyvíjet anatomie, kde byla upřednostňována empirická zkušenost a prověřování znalostí o lidském těle. Jinými slovy renesanční anatomové začali ověřovat postuláty středověkého lékařství a nacházeli důkazy předchozích omylů. Kriticky byl posuzován Avicena a jiní autoři, kteří se řídili Galenovou naukou o lidském těle.<sup>335</sup>

Prvním, kdo začal praktikovat empirickou metodu v anatomii, byl Andreas Vesalius (1514–1564), který na základě vlastních zkušeností z pitev lidských těl poukázal na chyby Galena. Výsledky svých anatomických experimentů publikoval Vesalius v díle *De hominis corporis fabrica*, které bylo vydáno v Basileji roku 1543 a obsahovalo ilustrace od Jana Stephana van Calcara (1499–1546).<sup>336</sup> Tato vyobrazení lidských koster,

---

<sup>333</sup> CORBIN 2012, 287

<sup>334</sup> Tamtéž

<sup>335</sup> TOMÍČEK 2009, 48

<sup>336</sup> KORHOŇ 2014, 19

orgánů a postav svlečených z kůže byla důležitá pro popularizaci lidské anatomie. Calcarovy ilustrace sice odpovídají tehdejší úrovni lékařských znalostí o stavbě lidského těla, ale přesto jsou esteticky upraveny. To nás přivádí k myšlence, že v renesanční anatomii hrála velkou roli složka vizuální a teatralizovaná.

Vývoj anatomie v 16. a 17. století byl nesmírně důležitý pro zobrazení člověka. Jednalo se o disciplínu, kde se lékařství sblížovalo s výtvarným uměním, což dělalo anatomii zajímavým trendem, o který se začala zajímat širší veřejnost.<sup>337</sup> Studium anatomie se stává nezbytnou složkou renesančního umění<sup>338</sup> a pitvání mrtvých těl přispělo k jejich naturalistickému znázorňování.<sup>339</sup> Renesanční umělci vypracovali techniky pravdivého zobrazení lidského těla a vnitřních orgánů, jež se daly využít i v tehdejších anatomických dílech.<sup>340</sup> Například Leonardo da Vinci (1452–1519) během svých experimentů došel k závěru, že postup při zobrazování částí lidského těla by měl vést ve směru zevnitř ven – od kosti až ke kůži.<sup>341</sup>

V 16. století působilo v Evropě mnoho anatomů, kteří vydávali vědecká pojednání, v nichž hrála důležitou roli ilustrace.<sup>342</sup> Prezentace vědeckých anatomických poznatků se začíná promítat i do veřejných představení. Například v Basileji založil v roce 1589 univerzitní profesor Felix Platter (1536–1614) anatomické divadlo<sup>343</sup>, ve kterém provedl kolem tří set pitev lidských těl.<sup>344</sup> Původně sloužilo pitvání studentům lékařských fakult, protože vlastně předpokládalo postupné dělení mrtvého lidského těla na kusy, jejich prezentaci a k tomu učené komentáře. Později se stává pitva společenskou událostí, která poskytovala publiku podívanou za odpovídající vstupné.<sup>345</sup> Je těžké uvěřit tomu, že pitvání lidských těl mohlo mít v 16. století úspěch u diváků, musíme se ale

---

<sup>337</sup> GRIM/NAŇKA/ČERNÝ 2014, 7

<sup>338</sup> Leon Battista Alberti (1404–1472) ve svém díle „De statua“ pojednává o tom, jak je pro umělce důležitá znalost jednotlivých částí těla a lidských proporcí. Tento názor podporoval i Lorenzo Ghiberti (1378–1455), který tvrdil, že umělec musí znát nejen zákony perspektivy, ale i anatomii.

<sup>339</sup> KORHOŇ 2014, 20

<sup>340</sup> PORTER 2001, 203

<sup>341</sup> GRIM/NAŇKA/ČERNÝ 2014, 32

<sup>342</sup> KORHOŇ 2014, 20

<sup>343</sup> Pojem anatomické divadlo v 16. a 17. století předpokládá místnost či prostor pro diváky určený k demonstraci pitev lidských a zvířecích těl. Na soudobých rytinách vidíme, že podobná „divadla“ měla často tvar amfiteátru čili se jednalo o prostor s oválným půdorysem a stupňovitě se zvyšujícím hledištěm. Uprostřed bylo jakési jeviště, kde byl stůl s mrtvým tělem. Za první anatomické divadlo se považuje divadlo v Padově, které bylo založeno v roce 1594, avšak současní badatelé ukazují, že předtím anatomická divadla již existovala v Montpellieru (1556), Londýně (1557), Ferrare (1588), Basileji (1589) a Leidenu (1593). Více o anatomických divadlech viz Paula FINDLER: Anatomy theaters, botanical gardens, and natural history collections. In: Katharine PARK / Lorraine DASTON (ed.): The Cambridge history of science. Vol. 3, 2006, 272–287, 277

<sup>344</sup> KATRITZKY 2012, 20. Zmiňuje anatomické divadlo v Basileji.

<sup>345</sup> KORHOŇ 2014, 20

zmínit, že se pitva vždy prováděla v latinském jazyce, protože jednak to byl jazyk vzdělanců a jednak názvy orgánů a části těl zněly méně šokujícím způsobem než v národních jazycích.<sup>346</sup>

V Českém království byla první veřejná pitva<sup>347</sup> provedena v Praze v roce 1600 profesorem Jánem Jesenským (1566–1621). Tato událost vyvolala vlnu kritiky mezi obyvateli, ale byla přivítána vzdělanci a šlechtou. Později, v roce 1601, vydává profesor Jesenský traktát,<sup>348</sup> ve kterém popisuje průběh pražské pitvy. Dílo bohužel neobsahovalo žádné anatomické ilustrace. Práce byla vydána ve Wittenbergu v latinském jazyce, což také poukazuje na fakt, že bylo cíleno na vzdělaného mezinárodního čtenáře.<sup>349</sup> Později byla dne 18. července roku 1610 v Praze provedena další pitva. Tentokrát šlo o zemřelého monstrózního novorozence. Během pitvy byli přítomni osobní lékař Dona Julia d' Austria Thomas Mingonius<sup>350</sup> a matematik Johannes Kepler (1571–1630).<sup>351</sup> Průběh pitvy byl popsán Gregorem Horstem (1578–1638) a publikován Marcellem Donatim roku 1613 ve spisu *De Medica historia mirabili*.

Problémem veřejných pitev bylo to, že představovaly podívanou, která mohla být i pro renesančního diváka šokující. V 16. století anatomie nezdůvodňovala určité tělesné abnormality a stejně jako medicína byla spojena s novoplatonismem,<sup>352</sup> protože praktiky výzkumu ještě nebyly považovány za dostatečně důvěryhodné a často ani nenapomáhaly k vysvětlení procesů probíhajících v lidském těle. Během tohoto období se zvyšuje zájem o magii, nadpřirozeno, alchymii, astrologii atd. Jsou to starobylé pseudovědecké disciplíny, které mají svůj původ ještě u starověkých civilizací a byly charakteristické pro mytologickou formu myšlení.<sup>353</sup> Velký ohlas měly názory Theophrasta Bombasta von Hohenheima řečeného Paracelsus (1493–1541), který byl jedním ze zakladatelů iatrochemie, což byla součást alchymie, která se věnovala výrobě léků.<sup>354</sup> Dle jeho učení lze původ nemocí vysvětlovat existencí pěti entii: přirozenost a specifičnost individuální osoby (*ens naturale*), duchovní příčina (*ens spirituale*), jedovaté látky (*ens veneni*), astrologické postavení planet (*ens astrale*) a boží moc (*ens Dei*).<sup>355</sup>

---

<sup>346</sup> LAZZARINI 2011, 418

<sup>347</sup> Jednalo se o pitvu dospělého muže. Později, v roce 1605, J. Jesenský provedl pitvu ženy a dítěte.

<sup>348</sup> JESSENIUS 1601

<sup>349</sup> TOMIČEK. 2009, 57; NEJESCHLEBA 2008

<sup>350</sup> D. Gulielmus Maior, pravděpodobně se jedná o dvorního lékaře Rudolfa II. Wilhelma Maiora/Maiera. Děkuji za upozornění paní doktorce Bohdaně Divišové, Ph.D.

<sup>351</sup> DONATI 1613, 664–667

<sup>352</sup> PORTER 2001, 213

<sup>353</sup> TOMIČEK. 2009, 48

<sup>354</sup> PORTER 2001, 233; GEBELEIN 1998, 186

<sup>355</sup> Paracelsus tvrdil, že léčitелеm se mohl stát jakýkoliv zbožný člověk. Viz GEBELEIN 1998, 186



Tyto Paracelsovy ideje byly dobře známé i v Českém království.<sup>356</sup> Někteří z lékařů a přírodovědců Rudolfa II. šířili postupy Paracelsovy medicíny a rovněž praktikovali alchymii. Patřili k nim Michael Maier (1568–1622), Martin Ruland starší (1532–1602), Martin Ruland mladší (1569–1611), Georg Handsch (1529–1578) a Pietro Andrea Mattioli (1501–1578).<sup>357</sup> Přesto někteří z lékařů na pražském dvoře stále patřili k tradičnímu galenovskému a hippokratovskému akademickému směru medicíny a často projevovali svůj odpor vůči Paracelsovi a alchymii.<sup>358</sup> Odpůrci Paracelsa byli například Johannes Crato (1519–1585) a Christophor Guarinoni (1534–1604).<sup>359</sup>

Přestože prostředí Rudolfova dvora podporovalo lékaře a přírodovědce, vývoj medicíny v Českém království měl klesající tendenci. Souviselo to především s tím, že lékařská fakulta fakticky neexistovala.<sup>360</sup> Uchazeči o studium medicíny odjížděli studovat na zahraniční univerzity, nejčastěji na sever a jih Evropy. Po studiích se potom vraceli do Českého království a publikovali lékařské příručky ve svém mateřském jazyce. Z tohoto důvodu můžeme v 16. století mluvit o vzestupu tištěných medicínských titulů v českém jazyce.<sup>361</sup> Díky knihtisku se také šířily herbáře, apatykáře, různá pojednání, porodnické příručky a kalendáře, které si mohly dovolit i širší vrstvy společnosti.<sup>362</sup>

Důležitou roli pro české země hrála adaptace německy psaných příruček o porodnictví, například *Der schwangeren Frauen und Hebammen Rosengarten* z roku 1513 od Eucharia Rösslina staršího, která byla hojně ilustrována Erhardem Schönem. Ilustrace byly převzaté ze středověkých rukopisů, které poskytovaly pozdější přepis gynekologických děl od starořeckých lékařů Moschiona a Sorana Efezského.<sup>363</sup> Dřevořezy v Rösslinově knize znázorňovaly ještě středověké představy o průběhu prenatalního vývoje člověka, přesto měly stále velkou popularitu i mezi renesančními autory lékařských příruček.<sup>364</sup> Dále byly hojně užívané především v titulu *Frawen Rosengarten* od Walthera Hermanna Ryffa z roku 1545, jenž měl velký ohlas i v zemích Koruny české.<sup>365</sup> O pár let později vytiskl Jan Günter v roce 1558 *Knihu lékařství mnohých v stavu manželském potřebných těhotných žen a porodných bab Ruoženná*

---

<sup>356</sup> KAŠPAROVÁ 2010, 86–87

<sup>357</sup> PURŠ/KARPENKO 2011, 584

<sup>358</sup> Tamtéž

<sup>359</sup> Více k osobnosti Christophora Guarinonío viz DIVIŠOVÁ 2014

<sup>360</sup> TOMIČEK. 2009, 57

<sup>361</sup> Tamtéž, 56

<sup>362</sup> Tamtéž, 57

<sup>363</sup> DOLEŽAL 2009, 19

<sup>364</sup> VOIT 2006a, 393–396

<sup>365</sup> Tamtéž

*zahrádka*, která byla ilustrovanou reedicí předchozích německých titulů. Nakonec v roce 1577 Matouš Walkemberský z Walkemberku vydává u Jiřího Jakuba Dačického *Zahrádku růžovou žen plodných*, která byla českým kompilátem pozdější edice „*Frawen Rosengarten*“ od Walthera Hermanna Ryffa z roku 1569.

Téma lidských monster a zrůdných stvoření se odráželo také v lékařské literatuře 16. století. Souviselo především se začátkem procesu sekularizace „homo deformis“, kdy se začala vypracovávat přesnější metoda popisu monster a tělesných zrůdností.<sup>366</sup> Monstra, která se dříve vyskytovala v bestiářích, byla najednou předmětem zájmu lékařů.<sup>367</sup> V tomto období již vlastně můžeme mluvit o začátcích raně novověké<sup>368</sup> „teratologie“ čili vědě, která se věnovala výzkumu medicínských abnormalit.

Lékařská literatura 16. století týkající se monster ne vždy odpovídala vědeckým účelům a často se věnovala mravnímu a sociálnímu aspektu.<sup>369</sup> Takové traktáty na základě pozorovací metody poskytovaly souhrn abnormálních případů, ale příčiny jejich výskytů vysvětlovaly v rámci morálního diskurzu. Přesto lze považovat podobná díla za pokroková. Často jsou obohacena ilustracemi, které dokumentují zkoumaný objekt. Takové knihy se objevují po roce 1550 a patří k dílům protestantské literatury, která se soustředila na lékařsko-náboženský výklad.<sup>370</sup>

Dále se budeme věnovat nejznámějším lékařským příručkám o monstrech ze 16. a z počátku 17. století. Bude nás zajímat, jaké ilustrace monster se vyskytovaly a také jak vědci zdůvodňovali jejich existenci. Takové knihy byly produktem současného myšlení a měly nejrůznější vlastnosti. Plnily funkci lékařské příručky, porodních manuálů nebo přírodovědných studií, dokonce i knihy zázraků.<sup>371</sup>

V roce 1554 byla vydána švýcarským protestantským lékařem Jakobem Rufem (1500–1558) ilustrovaná příručka *De conceptu et generatione hominis*,<sup>372</sup> ve které bylo popsáno několik monstrózních narození.<sup>373</sup> Rufova kniha původně sloužila jako pomůcka pro porodní báby a lékaře, ale také poskytovala informace pro rodičky.<sup>374</sup> Obsahovala anatomická vyobrazení ženských pohlavních orgánů, vývojových fází lidského plodu,

---

<sup>366</sup> CORBIN 2012, 288

<sup>367</sup> ROZEHNALOVÁ 2007, 100

<sup>368</sup> Teratologie je věda, která se věnuje výzkumu vývojových vad člověka. Sám termín byl uveden v roce 1842.

<sup>369</sup> SPINKS 2015, 85

<sup>370</sup> Tamtéž

<sup>371</sup> SPINKS 2015, 82

<sup>372</sup> RUF 1580 [Pozdější edice z roku 1580]

<sup>373</sup> SPINKS 2015, 89

<sup>374</sup> KORHOŇ 2014, 50

průběhu těhotenství i komplikací při porodu.<sup>375</sup> Většina z nich byla převzata z publikace Eucharia Rösslina *Rosengarten*.<sup>376</sup> V páté knize autor uvádí dokonce dvaatřicet monstrózních novorozenců, jejichž dřevorezová vyobrazení byla vytvořena Joštem Amannem (1539–1591).<sup>377</sup>

Velkou pozornost autor věnuje také novorozencům s chybějícími nebo přebytečnými končetinami, u nichž podával „vědecké vysvětlení“, kterým bylo buď přebytečné množství, nebo naopak málo semene.<sup>378</sup> Rufova koncepce také pokládala za jeden z důvodů monstrózních narození ženskou periodu.<sup>379</sup> V knize také nalezneme ilustrace mnicha-telete,<sup>380</sup> monstra z Krakova<sup>381</sup>, monstra z Ravenny<sup>382</sup> a dítěte s hlavou slona.<sup>383</sup> Jejich narození autor pokládá za projev boží vůle<sup>384</sup>, avšak některé druhy monster byly pro něj symbolem sodomského hříchu a jejich narození znamenalo amorálnost jejich rodičů.<sup>385</sup> Toto vysvětlení reflektuje autorův pozitivní názor na reformaci, protože Martin Luther vysvětloval monstra jako znamení blížícího se soudného dne.<sup>386</sup> Tyto ilustrace neměly vždy anatomickou povahu a byly vytvořené v určité ikonografické tradici, která odrážela stereotypy o lidském životě od početí do porodu. V knize se také nacházejí ilustrace, jež odpovídají realistickým případům monstrózních narození, avšak nejsou vytvořeny podle živého modelu. Dětské postavy mají propracované svalstvo a vyumělkované postoje, jejich znetvoření je pojato schematicky.<sup>387</sup>

Stejně názory měl i jeden z nejpopulárnějších chirurgů své doby – Ambroise Paré (1510–1590), který v roce 1573 publikoval práci *Des monstres et prodigies*.<sup>388</sup> Přestože

---

<sup>375</sup> Je zajímavé, jak byly znázorněny vývojové fáze lidského plodu, embryonální fáze není vyobrazená správně. Později byly tyto ilustrace monster převzaty Ambroisem Parém a Konradem Lycosthenem. Viz KORHOŇ 2014, 50

<sup>376</sup> Srov. RUF 1580

<sup>377</sup> KORHOŇ 2014, 58

<sup>378</sup> Tato myšlenka se objevuje i u Ambroise Parého.

<sup>379</sup> SPINKS 2015, 86

<sup>380</sup> **Jošt Amman:** Mnich-tele, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 114. Monstrum se narodilo v městečku Waltersdorf v Sasku 8. prosince roku 1522, původní vyobrazení od anonymního autora bylo vytvořeno dle živého modelu. Později na základě této ilustrace vyrobil Lucas Cranach st. dřevorez, který zdobil reformační leták s komentářem Martina Luthera. Viz SPINKS 2015, 62–72

<sup>381</sup> **Jošt Amman:** Monstrum z Krakova, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 113

<sup>382</sup> **Jošt Amman:** Monstrum z Ravenny, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 122. Italské monstrum z Ravenny se původně objevilo v roce 1512.

<sup>383</sup> **Jošt Amman:** Dítě s hlavou slona, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 115. Příběh o dítěti s hlavou slona, které se údajně narodilo nedaleko Říma během druhé punské války (218–201 př. n. l.). Viz SPINKS 2015, 91

<sup>384</sup> SPINKS 2015, 90

<sup>385</sup> BATES 2005, 74

<sup>386</sup> SPINKS 2015, 69–81

<sup>387</sup> **Jošt Amman:** Siamská dvojčata, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 117

<sup>388</sup> PARÉ/PALLISTER 1982; FLEMING 2011, 269

bylo dílo vydáno ve francouzštině, bylo uznáváno po celé Evropě a názory Parého se často opakovaly i v jiných lékařských spisech od nejrůznějších autorů. Je známo, že některá studia monster byla inspirována prací Pierra Boaistuau<sup>389</sup> a Konrada Lycosthena. Na rozdíl od nich se však A. Paré zajímal o monstra z hlediska lékařství, poskytuje tak definici tělesně postižených a uvádí třináct důvodů, proč monstra vznikají:

Prvním důvodem je sláva Boží. Tím druhým je jeho hněv. Tím třetím je přemíra semene. Tím čtvrtým je nedostatečné množství semene. Pátou příčinou je ženina představitost. Šestou je úzká děloha. Sedmou je nesprávná poloha sezení matky. Osmou je pád nebo údery zasazené do břicha. Devátou příčinou jsou dědičné nebo náhodné choroby. Desátou je rozklad či zkažení semene. Jedenáctou je nevhodné míšení. Dvanáctou je svedení podlými lumpy. Třináctou jsou démoni a ďáblové.<sup>390</sup>

Z toho vyvozujeme, že A. Paré, i když měl pozoruhodné znalosti o lidském těle, stejně věřil v existenci monster a snažil se je vysvětlit vzájemně souvisejícími pojmy jako boží vůle, zvrácená sexualita a blouznivé představy.<sup>391</sup> Přesto nekladl příliš velký důraz na symboliku monster, ale spíše se zajímal o jejich klasifikaci a snažil se o racionální vědeckou analýzu.<sup>392</sup> Často se vyskytující případy jako siamská dvojčata autor vysvětloval přebytkem mírou semene, hermafrodité vznikali nevhodným mícháním semene a monstra s přebytkem ochlupením vznikala kvůli imaginaci těhotné ženy, která se často dívala na obraz sv. Jana Křtitele.<sup>393</sup> Některé ilustrace z knihy A. Parého však nebyly pořízeny podle živých modelů a několik jich bylo převzato z knihy Conrada Lycosthena.

Jedním z lékařů, kteří se věnovali otázkám monstrozity, byl basilejský anatom Caspar Bauhin (1560–1624), který v roce 1600 vydal ilustrovanou knihu *De Hermaphroditorum Monstrosorum Partuum Natura*.<sup>394</sup> Ve své práci byl pravděpodobně ovlivněn názory A. Parého. Uvádí zde podobnou klasifikaci důvodů vzniku monster. Dle C. Bauhina jsou těmito důvody: boží hněv, boží vůle, chyby pohlavního spojení či další spojení v rozporu s přírodou.<sup>395</sup>

---

<sup>389</sup> Vzhledem k tomu, že se publikace Lycosthena a P. Boaistuau nevěnují lékařským vysvětlením fenoménu „homo deformis“, zařadili jsme je do kapitoly o tradici.

<sup>390</sup> ECO 2007, 243; FLEMING 2011, 269; BATES 2005, 75; MUCHEMBLED 2007, 161

<sup>391</sup> MUCHEMBLED 2007, 97–98

<sup>392</sup> FLEMING 2011, 269

<sup>393</sup> PARÉ/PALLISTER 1982, 38

<sup>394</sup> BAUHIN 1614

<sup>395</sup> BATES 2005, 78

Knihy obsahuje pouze sedm mědirytových ilustrací, z nichž pouze tři zachycují vyobrazení hermafroditismu. Autorem těchto grafik byl Johann Theodor de Bry (1561–1623). Přestože by se mělo jednat o lékařskou knihu, ilustrace až na několik výjimek neodpovídají skutečnosti. Umělec si zvolil způsob zobrazování živých objektů v kontrapostu, tedy ne ležící a preparované. Figura číslo jedna znázorňuje postavu chlapce s dlouhými vlasy, který ale má ženské a mužské pohlavní orgány umístěny vedle sebe.<sup>396</sup> Toto vyobrazení demonstrovuje problém, se kterým se umělec musel vypořádat při zpracování figury hermafrodita. Vzhledem k nepravděpodobnosti takové tělesné vady a vyumělkovanému postoji můžeme s jistotou říct, že umělec nikdy žádného hermafrodita na vlastní oči nespatriil. Další vyobrazení znázorňuje hermafroditní siamská dvojčata srostlá zády.<sup>397</sup> Zde, stejně jako i v předchozím vyobrazení, měl umělec problém se znázorněním pohlaví vymyšlených hermafroditních dvojčat. Svalnaté torzo a figury neodpovídají dětské anatomii, což tvoří výrazný kontrast k dětským obličejům. Umělec znázorňuje oboupohlavní dvojčata v lehce kontrapostovém postoji typu chiasmu, což svědčí o jeho ikonografické znalosti podobného jevu a snaze zobrazované prezentovat pozitivně. Na třetím vyobrazení vidíme ženskou figuru s dvěma odlišnými pohlavními orgány, opět stojící v kontrapostu,<sup>398</sup> tentokrát však s rozpáraným břichem, které odhaluje vnitřní orgány. Další dvě postavy nejsou vůbec spojené s tématem knihy, ale více odpovídají skutečným případům. Jedná se o ženu se sloníma nohama a zrudou narozenou kolem roku 1613.

Další populární práci ze 16. století, která zaměřila pozornost na zkoumání „homo deformis“, bylo sedmisvazkové kompendium *Observationes medicarum rararum*<sup>399</sup> od německého lékaře Johanna Schencka von Grafenberga staršího (1530–1598). Jedná se o největší dílo, které popisovalo snad veškeré existující případy tělesných abnormalit v 16. století. Je zajímavé, že se autor věnuje každému případu zvlášť a poskytuje hned několik možných vysvětlení. Názor Grafenberga staršího je velice pokrokový. Pouze v případech, kdy nedokázal poskytnout racionální vysvětlení nějakého „zázračného“ monstrózního jevu, připouští, že by se mohlo jednat o něco nadpřirozeného.

---

<sup>396</sup> BAUHIN 1614, 574; **Johann Theodor de Bry**: Hermafrodit Figura I., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 574

<sup>397</sup> Místo propojení není nijak zvlášť zdůrazněno. **Johann Theodor de Bry**: Srostlí hermafrodité. Figura II., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 576

<sup>398</sup> Kontrapost se ale běžně užívá pro vyobrazení krásné postavy. **Johann Theodor de Bry**: Hermafrodit Figura III., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 578

<sup>399</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1600

Jeho syn Johannes Schenck von Grafenberg mladší (1560–1620) byl také lékařem a podobně jako jeho otec se věnoval lidským monstrům. V roce 1609 vydal práci *Monstrorum historia memorabilis*<sup>400</sup>, která obsahovala populární vyobrazení tělesně postižených žijících v 16. a na začátku 17. století. Informace, které ve svém díle shromáždil, byly výsledkem jeho vlastních zkušeností během pozorování jevu „homo deformis“. Lékaři se podařilo propojit jednotlivé případy monster se zdroji sahajícími až do starověku. V porovnání s prací jeho otce má kniha Grafenberga mladšího poměrně krátký text a mnoho ilustrací, z čehož vyplývá, že byla zaměřena na širší nelékařské publikum. Obsahuje celkem sedmdesát tři vyobrazení lidských monster, mezi nimiž najdeme již zmíněné monstrum z Ravenny,<sup>401</sup> monstrum z Krakova<sup>402</sup> a ilustrace mnicha-tele.<sup>403</sup> Kromě vymyšlených monster kniha obsahovala i vědecké ilustrace, které byly pořízeny na základě pitev.<sup>404</sup> Většinou znázorňují realistická mrtvá ležící těla, což odpovídá skutečnosti, kdy podobné deformace nejsou slučitelné se životem. V této publikaci se rovněž objevují podobizny dvou populárních osob 16. století: giganta Antonia Francopana<sup>405</sup> a dvě ilustrace s vyobrazením postiženého kaligrafa Thomase Schweickera.<sup>406</sup> Autorem všech těchto grafik byl Johann Theodor de Bry.

Zájem o zručnost a lidská monstra nepominul ani poté. Jedním z populárních lékařských děl začátku 17. století, které se snažilo uspokojit tuto touhu, byla práce *De monstrum causis* z roku 1616 od padovského lékaře Fortunia Licetiho (1577–1657). Svě dílo publikoval v Padově. Jeho první edice však neměla žádné ilustrace. Tuto chybu napravil tím, že ji v roce 1634 vydal podruhé a tentokrát již ilustrovanou. Ve své práci Liceti popsal a klasifikoval různé vývojové vady, poskytl vysvětlení pro tyto abnormality a zdůraznil jejich původ. Na rozdíl od jiných autorů nevěřil, že monstra jsou božím znamením a považoval je za omyly přírody.<sup>407</sup> Tyto „omyly“ autor hodnotil kladně a

---

<sup>400</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1609

<sup>401</sup> **Johann Theodor de Bry:** Monstrum z Ravenny, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 88

<sup>402</sup> **Johann Theodor de Bry:** Monstrum z Krakova, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

<sup>403</sup> **Johann Theodor de Bry:** Mnich-tele, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

<sup>404</sup> **Johann Theodor de Bry:** Pítva siamských dvojčat, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 22; **Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 58; **Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 65

<sup>405</sup> **Johann Theodor de Bry:** Podobizna Giganta Antonia Francopana, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 96

<sup>406</sup> **Johann Theodor de Bry:** Podobizna Thomase Schweickera, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 31, fol. 35

<sup>407</sup> FLEMING 2011, 269

domníval se, že se jednalo o živé bytosti, které svým vzhledem vyjadřují tvůrčí schopnosti přírody, ale také se podle něj skrze tuto monstrozitu projevoval Bůh.<sup>408</sup>

Nejpopulárnějším dílem o monstrech v Evropě 17. století byla práce boloňského přírodovědce Ulisse Aldrovandiho (1522–1605), který vlastnil rozsáhlou sbírku kuriozit. Přestože jeho kniha *Monstrorum historia* byla vydána posmrtně v roce 1642, lze téměř s úplnou jistotou předpokládat, že její obsah Aldrovandi zpracovával během svého života.<sup>409</sup> Vzhledem k tomu, že se Rudolf II. zajímal o sbírky kuriozit a jeho dvorní malíř Arcimboldo a archivář jeho sbírek Daniel Fröschl spolupracovali s boloňským přírodovědcem,<sup>410</sup> můžeme předpokládat, že Aldrovandiho práce byla v českém dvorském prostředí a mezi vzdělanci známá. *Monstrorum historia* je vlastně ilustrované kompendium, ve kterém byla vědecky popsána rozsáhlá sbírka skutečných i domnělých abnormalit. Aldrovandi používal pro svá díla zdroje z prací klasických autorů a zprávy cestovatelů. Vlastnil rovněž velkou databázi vyobrazení lidských a zvířecích monster a exotických artefaktů, které mu posílali umělci, lékaři, vzdělanci atd. Přestože se Aldrovandi také snažil uvést příčiny výskytu monster, byl populární spíše pro svou schopnost přehledně popsat neobvyklý jev.

Podobně jako Aldrovandi, jehož vědecký odkaz byl publikován dlouho po jeho smrti, na tom byl i Felix Platter (1536–1614), lékař, anatom a profesor na basilejské univerzitě. Jeho dílo *Observationes* bylo vydáno posmrtně až v roce 1680. Jeho myšlenky ale patřily již za jeho života k nejmodernějším své doby. Ve svém díle se věnoval vysvětlování příčin nemocí, které bylo založeno na přesných klinických pozorováních. Podobně jako Johann Schenck von Grafenberg starší byl i F. Platter velice skeptický a opatrný při vysvětlování důvodů, proč se monstra vyskytují na tomto světě. Preferoval tak odpověď, že se to není schopen dozvědět.

Přestože Felix Platter byl velmi uznávaný, na dvoře Rudolfa II. převládali Paracelsovi stoupenci, kteří kladli důraz na vnímání lidského těla jako na mikrokosmos a kombinovali lékařství s alchymíí a astrologií. Tím bychom mohli vysvětlit oblíbenou činnost raně novověkých vzdělců, a to propojovat astronomické události s narozením monster.

---

<sup>408</sup> MUCHEMBLED 2007, 100

<sup>409</sup> O tom svědčí ilustrace z boloňského archivu Aldrovandiho, kterému mnozí zaslali všemožná vyobrazení monster.

<sup>410</sup> WIESNER-HANKS 2009, 198

V knize Čeňka Zírta *Staročeská tělověda a zdravotěda*<sup>411</sup> badatel poukazuje na jeden rukopis z knihovny Národního muzea. Tento česky psaný rukopis, jehož autorem je pražský lékař Matouš Philomat Dačický (zemř. 1600), nese název *Fabrika divina* a pochází z roku 1574. Je pro nás zajímavý především tím, že v něm Dačický uvádí příčiny narození monster:

Rodí se potom i spotvoření a hrozní plodové, někteří bez ruky, bez noh, se dvěma hlavami, se třema rukama, se čtyřma nohama, jichžto nesčíslný počet by se jich najíti mohl. Ty, odkavad by pocházely, povím. Příčiny takových nezdárných a zpotvořených a mrzce překřtaltovaných plodů, nejprve 1. Jest: Nedostatek té materie (látky), nebo hmotné přípravy, z kteréž se rodí. 2. Přílišná jeho semene hojnost. 3. Nešťastná a zuřivá hnutí těl nebeských a planet. 4. Násilné bití a časté sražení. 5. Zlý, nespůsobný a nepodařilý temperament (letora) položení, jak žaludka, tak i semene obojího. Naposledy Bůh nebeský druhdy takovým spotvořilým plodem nepravosti a vejstupky hrozné rodičův stresávati a moc svou při nich vokazovati ráčí. Čímž dává návěšti, když takové plody před oči předstírá, že jest horlivý mstitel všech nepravostí, vzláště pak neskrocených žádostí tělesných.<sup>412</sup>

Tato různorodá vysvětlení se zdají být kombinací hned několika lékařských a náboženských názorů. U Dačického můžeme spatřit teorii A. Parého spolu s učením Paracelsa, křesťanskou lékařskou tradicí a také Hippokratovou teorií o čtyřech tělesných šťávách.

Tato kapitola ukázala, že vývoj anatomie a lékařství v raně novověké Evropě až na výjimky zásadním způsobem nepřispěl k vyobrazení „homo deformis“. Veřejná pitva byla spíše jakýmsi druhem prazvláštní podívané, která nedokázala vysvětlit narození abnormálně postižených a tím ještě víc přispívala k víře v nadpřirozené síly. Lékaři se ve svých příručkách také snažili o vysvětlení existence „homo deformis“, ale ani jejich interpretace ne vždy zahrnovala racionální vysvětlení.

V Českém království 16. století stejně jako i ve většině středoevropských zemí existovaly tištěné lékařské příručky, které obsahovaly ilustrace nejrůznějších monster a často i předvědecké vysvětlení důvodu jejich vzniku. Často zde zmiňovaná literatura obsahovala i anatomicky chybně podaný obrazový materiál, který ovlivňoval kolektivní představy raně novověké společnosti. Ukázalo se, že v 16. století stále existovalo nadpřirozené vnímání deformity. Názory vědců byly často propojené s nejrůznějšími pověrami a závisely i na náboženské konfesi lékaře. V průběhu tohoto období současníci

---

<sup>411</sup> ZÍBRT 1924, 222

<sup>412</sup> Tamtéž, 224



ještě nebyli připraveni vidět za monstrem obyčejného postiženého člověka, často vysvětlovali jev monster z hlediska morální teorie.

Velký vliv anatomie do určité míry ovlivnil ilustrační materiál, objevují se pokusy o naturalistické vyobrazení jevů lidské monstrozity, ale v knižních ilustracích 16.–17. století vypovídajících o jevu „homo deformis“ je téměř nenajdeme. V těchto knihách jsou postavy upravené, stylizované, objevují se ikonografické prvky, a dokonce i chybná zobrazení anatomické stavby těla. Jinými slovy některé ilustrace byly vygenerovány uměleckou fantazií, některé naopak byly zachycené dle reálného modelu, ale stejně navazovaly na ikonografickou tradici.

## **2. Každodennost a „homo deformis“. Letáková produkce v Českém království v multikulturním prostředí na přelomu 16. a 17. století**

### **2.1. Specifika tištěné ilustrace jako výtvarného díla**

V 16. století bychom mohli nalézt vyobrazení abnormálně postižených osob v raně novověkém tisku, který byl součástí tehdejší masové kultury. Především se jedná o knižní produkci a také jednolisty, které obsahovaly ilustrace, jež hrály významnou roli v šíření informací. V následujících podkapitolách nás bude zajímat mědirytová a dřevořezová ilustrace s námětem „homo deformis“, která se šířila prostřednictvím letákové produkce a zdobila rovněž lékařskou literaturu zabývající se monstry. Dále se soustředíme na klasifikaci ilustrací, jejich funkci, proces výroby tištěných ilustrací a rovněž bychom chtěli poukázat na specifika českého knihtisku 16. století.

Renesanční tištěný pramen, který je předmětem našeho výzkumu, většinou představuje hybridní médium, které kombinuje textovou a vizuální složku. Psaný text doplňují vyobrazení, která mohou být vnímána jakýmkoliv způsobem a jejich funkce se neomezovala na pouhé usnadňování výkladu textu pro nevzdělance.<sup>413</sup> Tisky od začátku měly tendenci být prospěšné pro každodenní život a měly výhodu, že dokázaly šířit reprodukce poměrně rychle a relativně levně. Takový tisk byl vytvořen a sbírán ve smyslu prostředku vizuální komunikace, předával nápady, morální hodnoty a ideje stejně jako znalosti o viditelném světě.<sup>414</sup> Doprovodný obrázek, který je spojený s textovou složkou tištěného či psaného díla, nebo je dokonce na ní závislý, se nazývá ilustrace.<sup>415</sup> Sám pojem ilustrace byl zaveden v 19. století a často úzce souvisí s užitou grafikou.<sup>416</sup> Ilustraci tradičně můžeme rozdělit na asociativní a vědeckou. Asociativní ilustrace se většinou objevuje v krásné literatuře a je volnou výtvarnou analogií, která závisí na individuálním chápání textu výtvarníkem.<sup>417</sup> Na rozdíl od ní je vědecká ilustrace uměleckým projevem, který přísně dodržuje vědeckou aktuálnost. Jejím cílem je poznání objektu, a proto se snaží věrně zachytit realitu.<sup>418</sup>

---

<sup>413</sup> SCRIBNER 1981, 3

<sup>414</sup> VELDMAN 2013, 337

<sup>415</sup> VOIT 2006a, 389

<sup>416</sup> Tamtéž

<sup>417</sup> Tamtéž

<sup>418</sup> ŠINDELÁŘ 1973, 8

Toto rozdělení na asociativní a vědeckou ilustraci platí od 19. století do současnosti, avšak je otázkou, zda může být využito i pro 16. století. Pojem vědecká ilustrace se historicky proměňoval a souvisí s vývojem vědy. V tomto ohledu v renesančním období často docházelo k propojení asociativní a vědecké ilustrace.<sup>419</sup>

Ilustrace jako taková se vyvinula ze středověké iluminace, ale s vývojem knihtisku postupně docházelo k náhradě drahé knižní malby levnějšími tištěnými obrázky. V 16. století byly základními grafickými technikami pro šíření ilustrací dřevořez a mědiryt. Každá technika měla své výhody a nevýhody. Dřevořez byl například levnější a méně náročný na výrobu. Na druhou stranu umožňoval charakteristiku daného předmětu pouze v širším souboru tvarů a obrysových čar. Značně omezoval detailní propracování a poskytoval větší množství bílých ploch.<sup>420</sup> Tisk z hloubky naopak nabízí větší přesnost při modelaci objektu, vystižení osobitých rysů, zdůraznění světla a stínu. Byl však také dražší a náročnější na výrobu.<sup>421</sup> Tato tendence v rozdělení tisku na ryze umělecké dle estetického hodnocení je anachronická pro raný novověk, protože toto médium není jednoúčelové a má velké množství funkcí, které jsou často propojeny.<sup>422</sup>

V 16. století se tištěné ilustrace vyskytovaly jak v knižní produkci, tak i na jednolístech, které kombinovaly tištěné obrázky s texty v národních jazycích a latině.<sup>423</sup> Pod pojmem jednolíst rozumíme arch papíru, který je potištěný pouze z jedné strany.<sup>424</sup> Zpočátku vynálezu knihtisku to byla běžná praxe, využívat pouze jednu stranu, protože zadní strana byla během tisku často znehodnocena.<sup>425</sup> Jednolisty zhotovovali a vydávali umělci, knihtiskaři a řemeslníci zabývající se především rytectvím, kolorováním a dalšími podobnými technikami.<sup>426</sup> Často se stávalo, že se na jejich tvorbě podílelo hned několik umělců. Například formšnajder,<sup>427</sup> neboli dřevorytec pracující podle nákresu, který zhotovil briefmaler<sup>428</sup>, který mohl dodatečně ručně kolorovat dřevořezbu.<sup>429</sup> Kresebná

---

<sup>419</sup> ŠINDELÁŘ 1973, 8

<sup>420</sup> Tamtéž, 101

<sup>421</sup> Tamtéž

<sup>422</sup> VELDMAN 2013, 337

<sup>423</sup> BURKE 2005, 51

<sup>424</sup> Německá terminologie rozlišuje jednolíst (Flugblatt), což byl jednostranně potištěný leták s aktuální zprávou, a vícestránkové noviny s dřevořezem na titulním listu (Flugschrift). Viz KNEIDL 1983,12; ŠINDELÁŘ 1973, 98

<sup>425</sup> Na zadní straně se mohl vytvořit silný reliéf nebo mohla prosáknout barva. Viz BOLDAN/JINDŘICH 2013, 185

<sup>426</sup> STEJSKALOVÁ 2015, 16

<sup>427</sup> Tato profese byla údajně více rozšířena v Německu než v Českém království. Formšnajder je vlastně řezáč dřeva, reprodukční umělec, který vytvářel dřevořezový štoček podle nákresu briefmalera či dle jiné předlohy.

<sup>428</sup> Briefmaler je kreslíř, umělec, který vytvářel kresebnou předlohu pro tištěnou ilustraci.

<sup>429</sup> KNEIDL 1983, 11

předloha, která byla vyhotovena buď briefmalerem nebo získána z jiných zdrojů,<sup>430</sup> předpokládá, že má grafická reprodukce bližší kontakt s uměním než pouhé mechanické kopírování. Reprodukční umělec vytváří osobité dílo, v němž je ponechán základní smysl originálu. Avšak pro vytvoření skvělé grafiky je také velice důležitá technická zručnost rytce,<sup>431</sup> protože musí být vyjádřen původní rukopisný umělecký návrh. Dřevořezová technika původně vznikla pro náboženské obrázky<sup>432</sup> a mědirytové vyobrazení se tradičně považuje za více umělecky náročné. Mědirytci bývávali zkušení umělci a zpravidla označovali svou tvorbu monogramem.<sup>433</sup> Často ukazovali širší rozsah ikonografického repertoáru a uměleckého stylu. Běžnou praxí bylo, že malíři a miniaturisté se tomuto novému mediu kvůli uměleckým experimentům a tržní atraktivitě začali více věnovat.<sup>434</sup> U dřevořezů bylo poměrně často složité přesně určit autora a původ díla, proto se dřevořezy tradičně považují za produkci „nižší úrovně“.<sup>435</sup> Na rozdíl od nich mědirytby byly často sbírány kvůli své umělecké hodnotě, nejen jako subjekt sdělující zprávy.<sup>436</sup>

Zde se setkáváme se složitým teoretickým momentem, zda v rámci dějin umění můžeme studovat letákovou dřevořezovou ilustraci 16. století. Na první pohled pozdně středověké dřevořezy až na výjimky nezapadají do estetického kánonu a často bývají charakterizovány jako jednoduché dekorativní ilustrace.<sup>437</sup> Avšak letáková produkce 16. století může mít opravdu velký význam pro raně novověkou společnost. Abychom si ujasnili tento moment, podíváme se na funkce jednolistů.

Obecně mají jednolisty informativní, sociální, dekorativní a často mohly mít i náboženskou funkci.<sup>438</sup> Tradičně se uvádí, že první dvě úlohy takových letáků převládají nad dekorativně-estetickou.<sup>439</sup>

Náboženská funkce se projevovala v tom, že rané dřevořezy často reprodukovaly populární kultovní vyobrazení z jiných medií kvůli jeho zázračným vlastnostem. Díky jednolistové grafice se často šířily kopie s vyobrazením relikvií, které předpokládaly

---

<sup>430</sup> Například u norimberských tiskařů. Tuzemská ilustrace byla závislá na německých předlohách. Viz VOIT 2008, 27

<sup>431</sup> ŠINDELÁŘ 1973, 13

<sup>432</sup> VELDMAN 2013, 338

<sup>433</sup> KNEIDL 1983, 13

<sup>434</sup> VELDMAN 2013, 344

<sup>435</sup> ŠINDELÁŘ 1973,102; KNEIDL 1983, 11

<sup>436</sup> VELDMAN 2013, 337

<sup>437</sup> Ilustrace je vlastně doprovodný obrázek, který je spojen s textovou složkou tištěného či psaného díla, nebo dokonce na ní závisí. Sám pojem ilustrace byl zaveden v 19. století a často úzce souvisí s užitou grafikou. Viz VOIT 2006a, 389

<sup>438</sup> Petr Voit definuje termín jednolist jako „formu vydání sloužící k rychlé agitaci, informaci či reklamě, a dokonce i výzdobě interiéru“. Viz VOIT 2006a, 419

<sup>439</sup> KNEIDL 1983,12; ŠINDELÁŘ 1973, 98;

speciální uctívání stejně jako kultovní předmět. Proto můžeme říci, že rané letákové ilustrace měly za úkol šířit mezi poutníky a věřícími vyobrazení relikvií a svatých. To předpokládá hned několik funkcí. Za prvé, jednolistová vyobrazení nesla spirituální efekt, který pomáhal uctívat neviditelnou boží přítomnost.<sup>440</sup> Za druhé, leták s vyobrazením kultovního předmětu mohl být považován za suvenýr na památku pro poutníky, kteří navštěvovali posvátná místa.<sup>441</sup> Za třetí, věřilo se, že vyobrazení relikvií přebírala i jejich nadpřirozené účinky a vyobrazení svatých, Panny Marie s dítětem a umučení Ježíše měla ochrannou nebo léčivou moc. To znamená, že jednolistová grafika s náboženskou tematikou mohla být považována za určitý druh talismanu. To potvrzuje i to, že vyobrazení bylo často podpořeno textem z Bible nebo modlitbou.<sup>442</sup> Proto můžeme zaznamenat zvláštní zacházení s jednolistovou grafikou, která se také sbírala. Letáky mohly být vleповány na víko cestovatelských truhel jako ochranné talismany.<sup>443</sup> Často se stávalo, že letáky byly zavěšovány na zeď.<sup>444</sup>

Informativní funkce se projevovala v tom, že jednolisty vypovídaly o domnělých či skutečných zprávách. Většinou jednolist obsahoval text a ilustraci, které se navzájem doplňovaly. Často se vytváří dojem, že letáková ilustrace dokládala „potvrzení“ určitých událostí. Ve skutečnosti pro vyhotovení takovýchto ilustrací nemusel být výtvarník přímo svědkem popisovaného příběhu a mohl využít vlastní fantazii.<sup>445</sup> Zde hraje velkou roli poměr textové složky k výtvarné a také kvalita vyobrazení.<sup>446</sup> Musíme brát v úvahu, že v 16. století má ilustrace svá specifika, jedním z nich je schematizace. Často se stává, že již samo výtvarné schéma je považováno za hotové vyobrazení.<sup>447</sup> Avšak každý výtvarník sám určuje, do jaké míry vytváří určité schéma. Například portrétní dřevořezová a mědirytová ilustrace čili kontrfekt<sup>448</sup> působily dle dobových představ jako umělecké dokumentární dílo. Mělo však vlastní pravidla. Takové dřevořezové portrétní ilustrace či veduty s vyobrazením měst byly často typizované obrazy bez zřejmých individuálních rysů. Dokonce jeden a tentýž štoček mohl zobrazovat více osobností či různá města a

---

<sup>440</sup> BELTING 2002, 20

<sup>441</sup> VELDMAN 2013, 340

<sup>442</sup> Tamtéž, 338

<sup>443</sup> Tamtéž

<sup>444</sup> Tamtéž, 339. Užitá grafika často sloužila i k výzdobě stěn v měšťanských domácnostech nebo byla součástí uměleckých sbírek. Viz KNEIDL 1983, 11

<sup>445</sup> SPINKS 2015, 38

<sup>446</sup> Vědecká a knižní ilustrace a letáková grafika se pohybují v přechodové oblasti umění a mimo umění. Avšak pokud spadají do folkloru, nemůžeme je zařadit do mimoumělecké kategorie, protože to by znamenalo, že lidové umění pokládáme za méněcenné, i když často tyto ilustrace nemají vysokou úroveň uměleckého projevu. Viz VOLEK 1968, 105

<sup>447</sup> GOMBRICH 2019, 64; MIKŠ 2014, 98

<sup>448</sup> Kontrfekt předpokládá vyhotovení vyobrazení dle živého modelu.

pouze se jim připisovalo jiné jméno či název. Tato praxe byla využita například dílnou Michaela Wolgemuta při výzdobě *Liber chronicarum*.<sup>449</sup> Podobná typizace byla běžně rozšířena v dřevořezové a mědirytové jednolistové produkci, proto není pravidlem, že mědirytové vyobrazení je pravdivější než dřevořez. Domníváme se, že rozdíl je možný, pokud se jedná o různé úrovně schematizace.

Sociální funkce předpokládala, že se leták stával tématem pro veřejnou diskusi, což samozřejmě mohlo mít politický dopad. Jednolistová produkce 16. století většinou obsahuje ilustraci, text v národním jazyce a často i v latině. To znamená, že její konzumenti mohli být bohatí i chudí, vzdělanci i nevzdělanci.<sup>450</sup> Z tohoto hlediska bývá letáková tvorba často spojena s masovou produkcí, ale toto tvrzení je v rámci pozdně renesanční doby anachronické.

Je pravda, že v 16. století byl leták hlavním médiem v kontextu reformace a často byl využíván v rámci antikatolické propagandy.<sup>451</sup> Reformační letáky mohly být svým tématem na první pohled sekulární, ale ve skutečnosti se podobaly náboženskému umění didaktické povahy, dokonce mohly fungovat jako určitá forma indoktrinace.<sup>452</sup> Jinými slovy letáky vyjadřovaly populární cítění, každou událost popisovaly jako určitý náboženský vzkaz, který interpretovaly z hlediska náboženské konfese jeho tvůrce nebo objednavatele. Takové tisky měly za cíl vyvolat společenskou diskusi a vyprovokovat k určitému jednání, a proto byly především zaměřeny na střední a vyšší třídu.<sup>453</sup>

Dekoratивно-estetická funkce letáků není tak jednoduchá, jak se může zdát na první pohled. Je pravda že v umělecko-historické literatuře se letáková produkce často ignoruje, a dokonce se považuje za nedostačující subjekt pro umělecko-historickou analýzu. Pro mnohé kunsthistoriky zůstává letáková grafika někdy na úrovni „nenáročného“ a standardizovaného typu vyobrazení, pro které je charakteristická záměrně zvolená průměrná kvalita kvůli přizpůsobení méně vzdělanému konzumentovi.<sup>454</sup>

Je pravda, že pozdně středověká a raně novověká letáková produkce často bývá vymezena pod vlivem estetické koncepce Immanuela Kanta, pocházející z 19. století.<sup>455</sup>

---

<sup>449</sup> VOIT 2006a; GOMBRICH 2019, 78

<sup>450</sup> BURKE 2005, 51. V 16. století bylo opravdu malé procento říše vzdělané, většina vzdělanců se shromažďovala ve městě. Ale existovala tak zvaná společná čtení, při kterých všichni, vzdělaní i nevzdělaní, komunikovali skrze tisk. Viz MOXEY 2004, 24

<sup>451</sup> MOXEY 2004, 3

<sup>452</sup> Tamtéž, 6

<sup>453</sup> Tamtéž

<sup>454</sup> Tento názor zastává například Umberto Eco. Viz ECO 2006, 7–14

<sup>455</sup> MOXEY 2004, 1

Mnozí současní badatelé považují tento přístup za anachronický, protože v různých historických periodách existovaly různé estetické představy a výtvarné formy.

My však ve své práci budeme pojednávat o letákové grafice v rámci umělecko-historické tradice. Zde sdílíme názor s badateli jako například K. Moxey<sup>456</sup> a dalšími, kteří ukazují, že i tato umělecká forma má být zkoumána s využitím ikonografické a ikonologické analýzy, protože si myslí, že tento typ vyobrazení je důležitý pro výzkum historické mentality a také pomáhá pochopit určitá specifika způsobu vyobrazení v 16. století.<sup>457</sup> My ve své práci budeme zkoumat letákovou produkci z formální stránky, včetně porovnávání s případnými předlohami.

Často se setkáváme s tím, že podle estetických kvalit byla pozdně středověká dřevořezová letáková produkce zařazena do kategorie „masového“ nebo „folklorního“ umění.<sup>458</sup> Setkáme se s názorem, že dřevořez jako médium byl poprvé vyvinut v 15. století jako jedna z raných forem „lidového“ umění.<sup>459</sup> V tomto kontextu dřevořez bývá přirovnáván k užité grafice, která byla součástí lidové kultury.<sup>460</sup> Zde vzniká otázka, co můžeme považovat za lidové umění v 16. století. Lidové umění totiž může být viděno jako „nízké“ umění, které nepatří k umění vyšší společnosti. Nebo jako vyjádření uměleckých hodnot „lidu“, nebo jako umění vytvořené pro spodní třídu. Jedná se o to, že letáková produkce nabízí několik úrovní vnímání, záleží na míře vzdělanosti konzumenta. Vizuální složka letáku mohla být dostupná i nevzdělanému člověku<sup>461</sup>, avšak symbolika tohoto vyobrazení může být vnímána různými způsoby. Nevzdělaný člověk často nebyl schopen vyobrazení porozumět v plné míře bez prostředkovatele, kterým mohl být duchovní, kněz, prodejce či pouliční umělec apod.<sup>462</sup> Každá sociální třída zacházela s letákem jiným způsobem. Grafika 16. století v sobě často spojovala určitou hrubost, sprostotu a ošklivost.<sup>463</sup> Jsou to však kritéria, která automaticky zařazují výtvarnou produkci do kategorie „nízkého“ umění? Nebo se jedná o specifickou „manýru“, stylizaci vyobrazení, která byla charakteristická pro toto období?

---

<sup>456</sup> MOXEY 2004; BURKE 2005

<sup>457</sup> MOXEY 2004, 2

<sup>458</sup> Tamtéž; BURKE 2005, 40, 49. Lidová kultura se objevila v 19. století, kdy evropští intelektuálové začali zapisovat a zaznamenávat pohádky, písně a orální tradici. Avšak existovala i starší tradice zájmu o zvyky a obyčeje. Burke ukazuje, že novověkým pramenem vypovídajícím o lidové kultuře mohou být lidové písně, pohádky, svaté obrázky, letáky, slavnosti či mytická dramata.

<sup>459</sup> MOXEY 2004, 2

<sup>460</sup> KNEIDL 1983, 11

<sup>461</sup> SCRIBNER 1981, 3

<sup>462</sup> BURKE 2005, 92

<sup>463</sup> MOXEY 2004, 2

V pokusu pochopit umělecký charakter pozdně středověkých dřevořezů je důležité pochopit, že v tomto období není přesný rozdíl mezi vysokým a nízkým uměním. Středověk a raný novověk totiž ještě neměl vymezenou kategorii pro umění. To je především spojeno s tím, že pojem „umělecké dílo“ se proměňuje v čase a dlouhou dobu byl propojen s řemeslným výrobkem.<sup>464</sup> To sice neznamená, že estetický zážitek nebyl známý, ale dle středověkého vnímání forma vyobrazení vždy závisela na funkci výtvarného díla. Proto bychom měli pochopit kulturní funkci výtvarné letákové produkce. Dřevořezová ilustrace byla považována za důležitý prostředek pro poskytování vizuálních symbolů včetně náboženských. Již od 15. století byla primární funkcí jednodušší nabídka levné verze zboží obrázků pro nebohatého zákazníka, který si nemohl dovolit malovaný obraz.<sup>465</sup> Pro náboženské obrázky byla rozšířena dřevořezová technika, byly vyráběny v malých dílnách a často byly ručně kolorovány. V tom byly podobné deskotiskovým jednodušším,<sup>466</sup> které byly často kolorované a sloužily k výzdobě obytných místností či se vlepovaly do vnitřní strany knižní vazby. Ty byly prodávány na trzích, jarmarcích vedle kostelů nebo jako suvenýry pro poutníky.

Během našeho studia se nám podařilo zjistit, že podobné zacházení a funkce patří i jednodušším graficím s námětem „homo deformis“. Taková ilustrace se taktéž sbírala, a dokonce mohla být vystavována.<sup>467</sup> Proto i v 16. století existovali její sběratelé, kteří se věnovali shromažďování obrazových letáků. Grafika byla v 16. století důstojnou cenovou alternativou, protože ne každý si mohl dovolit olejomalbu. Letáky s námětem lidských a zvířecích monster byly rozšířené po celé Evropě a často předpokládaly spojení s náboženskou tematikou. Například je dobře znám jednodušší s námětem „homo deformis“ od Hanse Burgkmaira st.<sup>468</sup> či leták s vyobrazením monstrózního telete od Lucase

---

<sup>464</sup> V 16. a 17. století bylo umělecké dílo do určité míry ztotožňováno s řemeslným výrobkem. Letáková produkce byla sbírána nejen měšťany a vědci, ale také byla součástí šlechtických sbírek, kde na stejné pozici spolu s vysokým uměním byly umístěny přírodní a mechanické nástroje.

<sup>465</sup> MOXEY 2004, 19

<sup>466</sup> Deskotisky vznikaly obtiskem zrcadlově otočených obrázků, vyřezaných na jedné dřevěné desce, které byly výjimečně doprovázeny krátkým nápisem, který byl řezán přímo do desky, zpravidla po okraji.

<sup>467</sup> STEJSKALOVÁ 2015, 21. Zde si musíme položit otázku, zda jednodušší ilustrace může být pouze formou lidového umění. Na jednu stranu cenová dostupnost této umělecké formy nevynezovala bohatší zájemce, ale šlechta nejspíš měla jiný vztah k takové formě umění. Přesto najdeme v uměleckých sbírkách zmínku o tom, že podobné jednodušší byly vystavovány. Příkladem jsou monstrózní novorozenci v mnichovské umělecké sbírkě (položky číslo 137–139). Viz FICKLER/DIEMER 2004, 50. Dalším příkladem jsou přírodovědná studia ve šlechtických sbírkách kuriozit, která obsahovala kopie takových jednodušších.

<sup>468</sup> **Hans Burgkmair starší:** Disz kündigung geboren worden zu Tettngang; Darstellung eines Geburtsfehlers in Tettngang 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmaier nach einer Zeichnung des Lindauer Malers Mattheis Miller, die im Auftrag Graf Ulrichs von Montfort entstand, dřevořez, 1516, 34,4 x 23,3 cm. Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, H. 728, inv. č. 154318



Cranacha staršího.<sup>469</sup> Je pravda, že kvůli častým manipulacím se letáky většinou nedochovaly. Ty, které nalezneme dnes, byly často schovány nebo vlepovány do manuskriptu či knih.

Nejznámější dochovanou sbírkou jednolistů je curyšská sbírka zvaná Wickiana.<sup>470</sup> Tato sbírka patřila soudobému sběrateli Johannu Jakobu Wickovi (1522–1588), jenž byl duchovním protestantské církve v Curychu. Od roku 1560 do roku 1587 sbíral a komentoval novinové letáky a jednolisty.<sup>471</sup> Většina z nich byla vydaná v Augsburgu, Norimberku a Štrasburku. Dnes sbírka obsahuje 24 folianty, v nichž je uloženo kolem 503 jednolistů a 499 novinových letáků.<sup>472</sup> Taková sbírka je velmi vzácná a unikátní, dnes je uložena v Zentralbibliothek v Curychu. Obsah sbírky je velice rozmanitý a překračuje hranice jednotlivých států 16. století.<sup>473</sup> Wickiana je často považována za „knihu zázraků“ protože její majitel se zaměřoval na grafiku, která zobrazovala neobvyklé přírodní fenomény jako zatmění, komety, stromy, zemětřesení, záplavy a také na fyzické deformace, podivná zvířata, vraždy nebo politické a sociální události. V jednom ze svazků se nachází přes 20 soudobých jednolistů zobrazujících „lidská monstra“, je zde také například leták s vyobrazením neznámého bezrukého umělce<sup>474</sup> a bezrukého novorozence.<sup>475</sup> Musíme také zmínit, že kněz Johann Jacob Wick si dopisoval s takovými osobnostmi, jako Konrad Lycosthenes a Conrad Gesner.<sup>476</sup> V tomto kontextu je velmi pravděpodobné, že svým materiálem přispěl k největší encyklopedii o zázracích 16. století. Wick nejen sbíral letáky a zprávy, které se týkaly zázraků a monstrózních narození, ale také přidával vlastní komentáře na okrajích. Jeho sbírka také musí být chápána v teologickém kontextu a v kontextu reformace. Je velmi pravděpodobné, že Wick mohl sbírat zprávy, které by předznamenávaly soudný den.<sup>477</sup>

V Čechách existuje podobná sbírka letáků z 16. století. Jedná se o „Sborník Dobřenského“, který je uložen v premonstrátské klášterní knihovně na Strahově v Praze. Tehdejší sběratel Václav Dobřenský (před 1550–1596) byl měšťanem Starého Města

---

<sup>469</sup> **Lucas Cranach starší a dílna:** Mnich-tele, 1523, dřevořez, 18,4 x 11,3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett inv. č. A 1900–671

<sup>470</sup> Sbírká jednolistů Johanna Jakoba Wicka je uložena v Národní knihovně v Curychu. In: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno 12. 6. 2020

<sup>471</sup> ZIKA 2014, 43

<sup>472</sup> Tamtéž

<sup>473</sup> BOHATCOVÁ 2001, 156

<sup>474</sup> **Wickiana**, Band 8/9, fol. 117v, Bezruký umělec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. In: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020

<sup>475</sup> **Wickiana**, Band 8/9, fol. 171r., Monstrózní novorozenec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. Foto: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020

<sup>476</sup> ZIKA 2014, 43

<sup>477</sup> Tamtéž, 45

pražského a plnil funkci úředníka při solné komoře. Přebýval ve farnosti sv. Mikuláše na Starém Městě a během svého života se spřátelil s řadou humanistů a pražských knihtiskařů – například Burianem Valdou, Jiřikem Dačickým a Jiřím Černým (Nigrinem).<sup>478</sup>

Sborník Dobřenského obsahuje 432 listů. Tuto sbírku jednotlivých letáků z 16. století získal později strahovský knihovník Bohumír Jan Dlabáč (1758–1825), a to buď koupí, nebo výměnou. Sborník Dobřenského obsahuje i mnoho anonymních jednolistů, což bylo spojeno s císařským zákazem knihtisku.<sup>479</sup> Obsahuje také práce zahraničních knihtiskařů: Gilma Bergena z Drážďan, Jana Cratona, Klimenta Schleicha a Antonina Schöneze z Wittenberka, Nickela Nerliche z Lipska, Štěpána Kreutzera a Linharta Nassingera z Vídně, Davida Neckera a Jiřího Lannga z Norimberka.<sup>480</sup>

Ve sbírce Dobřenského jsou většinou představené „zvířecí kuriozity“, např. „*Vymalování ...liter, které se na jedné rybě ukázaly*“,<sup>481</sup> a „*Zpráva o jednom potvorném srnci...*“ z roku 1581.<sup>482</sup> Poslední jednolist sbírky byl velice populární v celé střední Evropě. Ten byl použit Hansem Hoffmannem jako předloha ke kolorované kresbě jelena se znetvořenými parohy z roku 1586.<sup>483</sup>

Ukazuje se, že se dochovalo poměrně málo českých letáků s námětem „homo deformis“ a jejich vyobrazení jsou raritní stejně jako jiné formy ztvárnění s podobným námětem. Ve srovnání se sousedním Německem se zachoval velmi malý počet českých jednolistů.<sup>484</sup> Jelikož knihtisk počátkem 16. století v Českém království nebyl příliš rozvinutý, často se využívaly obchodní vztahy s Norimberkem.<sup>485</sup> V zemích Koruny české se motivy dřevořezových štočků často přejímaly i s textem zprávy z německé produkce.<sup>486</sup> Zahraniční tiskárny vybavovaly originálními ilustracemi i drobnou letákovou produkci.<sup>487</sup> Wolfgang Brückner ve své knize ukazuje, že norimberské a augsburské obrazové výtvořky putovaly celou Evropou a tvořily celý motivový arzenál. Dokonce existuje přímý důkaz spolupráce mezi plzeňským a norimberským tiskařem

---

<sup>478</sup> STRAKA 1925, 27

<sup>479</sup> Tamtéž, 28, 30

<sup>480</sup> STRAKA 1925, 31

<sup>481</sup> JUNGMANN 1849, č. 832

<sup>482</sup> Tamtéž, č. 828. Německou verzi letáku viz HOLLÄNDER 1922, 93

<sup>483</sup> **Hans Hoffmann:** Jelen s deformovanými parohy, 1589, akvarel, pergamen 37,8 x 30,1 cm. Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. č. Nr. Hz 2048

<sup>484</sup> KNEIDL 1983, 14

<sup>485</sup> VOIT 2008, 27

<sup>486</sup> Tamtéž

<sup>487</sup> Tamtéž, 46

(Mikulášem Bakalářem a Hieronymem Höltzlem) při vydávání nástěnných kalendářů.<sup>488</sup> I později se v zemích Koruny české hojně používaly předlohy z norimberského ateliéru Michaela Wolgemuta.<sup>489</sup>

České království 16. století nebylo v tomto kontextu výjimkou, ba naopak mělo velkou reformační tradici. Jedním z nejdůležitějších „nástrojů“ reformace byl samozřejmě knihtisk. V roce 1526 byla ale s příchodem Ferdinanda I. na český trůn zavedena cenzura, protože příliv novinových letáků, pamfletů a jiné literatury z „protestantských měst“ představoval nebezpečí pro katolicky smýšlející Habsburky.<sup>490</sup> Někteří čeští knihtiskaři a knihkupci také protestovali proti dovozu latinských či německých knih, protože konkurenční produkce měla výrazně nižší cenu.<sup>491</sup> Přestože měli čeští řemeslníci výhodné politické podmínky pro výrobu českých textů, vzkvétal obchod ilegálně dovážených tiskovin.<sup>492</sup> Nedodržovala se ani cenzura, která se ocitla v kompetenci katolické církve. Povolení, které vydával arcibiskup, bylo platné pouze k tisku knih, ale menší věci – například jednolisty, letáky atd., schvaloval světský místodržící či purkmistr.

Bezprostředně po šmalkaldské válce v roce 1547 zakázal Ferdinand I. knihtisk v celých Čechách na dobu necelých dvou let. Jedinou oficiálně povolenou tiskárnou byla během Ferdinandova mandátu dílna Netolického.<sup>493</sup> Řemeslníci museli upustit od protestantské víry, nebo dodržovat cenzuru, která byla spravována arcibiskupem. I přes existenci císařova zákazu se nadále tisklo anonymně a rovněž se pokračovalo v prodeji tiskovin z „protestantských“ měst. Právě to bylo důvodem, proč se Ferdinand I. znovu snažil o kontrolu knihtisku, a proto v roce 1549 zakázal dovoz knih tištěných v cizině.<sup>494</sup>

---

<sup>488</sup> KNEIDL 1983, 14

<sup>489</sup> VOIT 2008, 27

<sup>490</sup> Tamtéž, 34

<sup>491</sup> Tamtéž, 26,34

<sup>492</sup> Propojení Českého království s říší bylo nepřehlédnutelné, a proto se u nás kvůli potřebám trhu tisklo v tzv. „nadmárodním jazyce“ a v němčině. Nejstarší čistě německé texty na Moravě sázel v letech 1526 až 1527 Simprecht Froschauer. V Čechách se za nejstarší čistě německý tisk považuje českobratrský kancionál mladoboleslavské dílny Jiříka Štyrsky z roku 1531. V této souvislosti nemůžeme přehlížet německy a latinsky tištěnou produkci, která se objevuje na území Českého království od roku 1526. Patriciát žijící na území Koruny české dokonce přebýval v multikulturním prostředí a často byl bilingvní nebo i vícejazyčný. Viz VOIT 2008, 26–34

<sup>493</sup> VOIT 2006a, 358–360

<sup>494</sup> Přestože Habsburkové několikrát zakázali obchod mezi Norimberkem a českými zeměmi, spolupráce i nadále pokračovala. Dle odhadu Petra Voita existovalo na území Čech v průběhu celého 16. století pouze 75 tiskáren. Ve srovnání se sousedním Německem nebyla síť tiskáren v Čechách a na Moravě tak rozvinutá. V Praze fungovalo během prvních dvaceti let 16. století pouze 5 dílen. Dalším regionálním centrem knihtisku byla Litomyšl. Na Moravě knihtisk také existoval, ale v roce 1504 na čas zanikl. Obnoven byl až po roce 1525. Další centrum publikací se nacházelo mimo české území v Norimberku, kde se mezi léty 1520 a 1560 tisklo v českém jazyce. Z toho důvodu byla v tomto období tištěná produkce z Norimberku

Knihkupci ale i přes tento zákaz pokračovali a udržovali ilegální kontakty se zahraničními centry. Například do Čech proudilo knižní zboží v 16. století kromě Norimberku také z Drážďan, Pirny, Žitavy a Lince.<sup>495</sup>

Další regulační normy knihtisku následovaly v roce 1567 a jako vždy zde byla snaha určovat podmínky tiskařům a kontrolovat jejich produkci. V důsledku toho docházelo často ke konfliktům protestantů s katolickými vladaři. Například na konci 16. a na počátku 17. století se situace v Čechách natolik vyostřila, že si arcibiskup stěžoval císaři na tiskaře, kteří nepředkládají své tisky k cenzuře.<sup>496</sup>

Naopak za Rudolfa II. byla Praha hlavním městem evropského zpravodajství. Významná část tiskařské produkce byla včetně novinových letáků šířena většinou Šebestiánem Oksem a rodinami Valdů, Peterlů nebo Schumannů.<sup>497</sup> Základním posláním těchto letáků byly informace o evropských a domácích politických a náboženských událostech, o přírodních katastrofách, geografických objevech, kuriozitách a zázracích.<sup>498</sup>

Od devadesátých let 16. století zesílila frekvence necenzurovaných letáků v souvislosti s tureckou invazí natolik, že se Rudolf II. a pražské arcibiskupství několikrát pokusili o reformu zpravodajství. Tato reforma předpokládala, že budou vydávány pouze jednoměsíční kumulované novinové zprávy.<sup>499</sup>

Během druhého desetiletí 17. století se v Praze usazovali němečtí příležitostní tiskaři. Byli podporováni Fridrichem Falckým ve svých snahách, aby se připojili k početné skupině domácích „antihabsburských“ řemeslníků. Na zámku v Dobrovici fungovala mezi léty 1610 a 1616 soukromá valdštejská tiskárna, která se věnovala produkci nekatolického knihtisku stejně jako ve Vlčicích v období 1613–1616 a v Hradci Králové mezi roky 1616 a 1620, kde působil tamní zakladatel řemesla Martin Kleinwechter, známý převážně příležitostnými tisky humanistického básnictví, utrakvistickou literaturou a několika novinovými letáky.<sup>500</sup> Situace s českým knihtiskem se definitivně mění až po porážce vojska českých stavů na Bílé hoře.

Z toho vidíme, že letáková produkce v Českém království v letech 1526–1620 neměla jednoduché podmínky. Publikační trendy udávaly německé letáky, které

---

dostupná na pražském knižním trhu pro pražského měšťanského čtenáře. Cesty zahraničních knih do Čech nesměřovaly pouze přes Norimberk. Pro oblast jižních Čech byl důležitý například i trh v Linci. Viz VOIT 2008, 41; FEJTOVÁ 2010, 478

<sup>495</sup> VOIT 2006a, 358–360

<sup>496</sup> KNEIDL 1983, 16

<sup>497</sup> VOIT 2008, 46

<sup>498</sup> FEJTOVÁ 2010, 478

<sup>499</sup> VOIT 2008, 46

<sup>500</sup> VOIT 2006a, 358–360

využívaly obrazovou složku pro vyjádření reformačních názorů. Jednolisty s vyobrazením nejrůznějších monster a „homo defomis“ byly právě jednou z kategorií této reformační literatury. Jejich znázornění bylo nezbytným prvkem prorocství a morálního poselství, které předpokládalo náboženskou polemiku.<sup>501</sup> Tělesná zrudnost se stala hlavním příznakem hříchu a monstrum bylo společníkem ďábla anebo zázračným poslem Boha. Mohla by také být znamením božího hněvu a svědkem boží všemohoucnosti, což předznamenává pozemské katastrofy.<sup>502</sup>

V Českém království byla známá díla od Ambroise Parého,<sup>503</sup> Konrada Lycosthena,<sup>504</sup> Caspara Bauhina,<sup>505</sup> Johanna Georga Schencka,<sup>506</sup> Jakoba Rufa,<sup>507</sup> Pierra Boaistuau<sup>508</sup> a dalších. Tyto knihy byly tenkrát pořizovány na zahraničních trzích.

Podobná vědecko-populární literatura představovala empirickou sbírku monster. Kupodivu byla tato lékařská kompendia sestavena z podobných anonymních jednolistů.<sup>509</sup> Umělci, kteří vytvářeli ilustrace k těmto lékařským publikacím, jako byli Jan Theodor de Bry (1561–1623), Christoph Froschauer (1490–1564), tiskař Henricus Petrus (1508–1579) a Jošt Amann (1539–1591), prováděli kompilace a půjčovali si i ilustrace z podobných letáků, aniž by skutečně spatřili zmíněné monstrum. Většinou se však jednalo o jednolisty s mědirytovým vyobrazením bizarních zrud, které kolovaly po celé 16. a 17. století.<sup>510</sup>

V této souvislosti se nám zdá poněkud zvláštní tvrdit, že byla podobná letáková ilustrace od anonymních výtvarníků podřadné kvality. Rozhodně to nebylo pravidlem. Takzvaná užitá grafika s vyobrazením „homo deformis“ byla rozhodně určena pro vzdělance a měla i své etické a estetické poselství.

---

<sup>501</sup> SPINKS 2015, 4

<sup>502</sup> CORBIN 2012, 287

<sup>503</sup> PARÉ 1594, 710–733

<sup>504</sup> LYCOSTHENES 1557

<sup>505</sup> BAUHIN 1614

<sup>506</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1609

<sup>507</sup> RUF 1580

<sup>508</sup> BOAISTUAU 1575

<sup>509</sup> CORBIN 2012, 291

<sup>510</sup> Tamtéž

## 2.2. Vyobrazení „homo deformis“ na novinových letáčích v reformačním kontextu v multikulturním prostředí ve vztahu k českým zemím mezi léty 1526 až 1620

V 16. století bylo znetvořené tělo veřejným problémem. Tehdejší společnost měla potřebu vysvětlit smysl tělesných deformací a případně i zdůvodnit vzniklou sociální distancí mezi takovými postiženými a „normálními“ lidmi.<sup>511</sup> V 16. století převládaly předvědecké a pseudovědecké názory ohledně vysvětlení příčin vrozeného lidského znetvoření.

Anglický historik Roy Porter uvádí, že raně novověká evropská společnost vysvětlovala podobná onemocnění v rámci tří hlavních důvodů – mystický, animistický a magický. Dle těchto pověr může být nemoc vyvolána buď vlivem „nečisté osoby“, nadpřirozenými silami či bytostmi, nebo je způsobena zlovolným člověkem pomocí tajných prostředků.<sup>512</sup> S příchodem reformace se tyto důvody přizpůsobily tehdejší aktuální situaci a narození podobných jedinců mohlo být interpretováno jako znamení božího hněvu, jako připomínka vykoupení hříchů nebo jako důsledek nezákonného pohlavního styku, ba dokonce i kacířství.<sup>513</sup> V tomto aspektu bylo monstrózní zdeformované tělo využíváno v politicko-náboženském aspektu.

Narození monster bylo v 16. století často ilustrováno. Taková vyobrazení byla součástí jednolistů, letákové produkce, jež prezentovala zrůdnost jako nezbytný prvek prorocství a nábožensko-etického poselství. Drama monstrózních těl bylo součástí vizuální kultury a jejich reprezentace měla často silný emoční a moralizující efekt.<sup>514</sup> Na druhou stranu existoval i lékařský zájem o monstra, ve kterém byla snaha o dokumentaci tohoto jevu.<sup>515</sup>

Podobná letáková vyobrazení byla populární z toho důvodu, že zachycovala narozené monstrum, které bylo jakýmsi znamením dobrých, či špatných událostí. Diskuze o etických hodnotách nestvůr, zda jsou dobré, nebo špatné, trvá od raného křesťanství a bezpochyby ovlivňovala i ilustrační materiál 16. a začátku 17. století.<sup>516</sup> Při rozboru těchto ilustrací obsahovaly téměř všechny letáky titulek, který popisoval vzhled zemřelých monstrózních novorozenců jako „hrozivý“ a zároveň „zázračný“.

---

<sup>511</sup> PORTER 2001, 48

<sup>512</sup> Tamtéž, 48, 50–52

<sup>513</sup> CORBIN 2012, 295

<sup>514</sup> SPINKS 2015, 38

<sup>515</sup> BATES 2005, 12

<sup>516</sup> WITTKOWER 1942; PLATT 1999; ECO 2007; MUCHEMBLED 2007

V této kapitole na příkladu vybraných jednolistů rozšířených na území Českého království a nejbližších zemích v 16. a začátkem 17. století ukážeme, jak byl prezentován jev „monstrózních narození“. Naším cílem je studium dřevořezových a mědirytových ilustrací české a německé provenience, které nesou znázornění tak zvaných „mißgeburten“ neboli „nezdárných porodů“.

Letákovou produkci se zjevným reformačním kontextem pro zjednodušení roztrídíme do dvou skupin: „vymyšlená monstra“ a reálné případy lidských zrůd. Zajímalo by nás, jak reformace ovlivnila vyobrazení tělesně postižených. Podobné letáky často vypovídají o „pravdivě zprávě“, to předpokládá, že vizuální složka letáku je propojena s textem a jednoduše ilustruje, doplňuje, oživuje a symbolizuje text. Ilustrace, i když je sofistikovaná nebo naivní, vytváří expresivitu a měla by čtenáře provokovat přečíst text. Ve skutečnosti hraje v 16. století grafika důležitější roli než text, protože poutá pozornost, pomáhá vnímat text a byla důležitým prostředkem pro několik úrovní chápání zprávy, objektu.<sup>517</sup>

Vyobrazení monstra bylo oblíbené během reformačního období, protože monstrum je analogie sociální, politické a morální deformace. Oblíbeným tématem reformační propagandy byla právě monstra, která byla interpretována jako znamení apokalypsy.

Klasikou reformační propagandy byly letáky o narození zázračného mnicha-telete v roce 1522, římského monstra v roce 1496, monstra z Ravenny<sup>518</sup> a monstra z Krakova<sup>519</sup>. Často se říká, že se jednalo o vymyšlená monstra, která byla zkonstruována jako alegorie na pokles morálky a úpadek katolické církve.

Ve sbírkách Roudnické Lobkovické knihovny se dochoval jeden leták české provenience z konce 16. století. Je to leták z rodinné dílny Valdů s názvem: *„Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu / Léta pominulého 1598. Tak že jedna žena jménem Katruše / mijsto dítěte takowau obludu yakž ted' wymalowaná jest žiwau na Swět s welikau bolestij a žalostij / Páteho Dne měsýce Czerwna porodila: Očemž coby ten hrozný porod wyznamenáwal tuto dále obšyrnějij se*

---

<sup>517</sup> ZIKA 2014, 46, 51

<sup>518</sup> Monstrum se údajně narodilo v roce 1512 v Ravenně. Zobrazovalo se jako tvor s lidským tělem a lidskou hlavou, ze které vyrůstal jeden roh, místo rukou mělo křídla a místo nohou mělo ptačí drápy. Monstrum mělo na těle symboly YXV, mělo dva pohlavní orgány a na jedné noze mělo třetí oko. Je zajímavé, že existovaly různé verze vyobrazení tohoto monstra, častěji s jednou nohou než se dvěma. Viz BOAISTUAU 1575, fol. 108

<sup>519</sup> Monstrum z Krakova se údajně narodilo v roce 1547 v Polsku. Jedná se o tvora, který měl lidské tělo, ale na horních a dolních končetinách měl místo prstů plovací blány, rozštěpený ocas, místo nosu chobot, planoucí oči a zvířecí hlavy na kolenou, na loktech a v podpažích. Viz BOAISTUAU 1575, fol. 19

pokláda“.<sup>520</sup> Na titulní straně tohoto jednolistu je dřevořezová ilustrace, která znázorňuje narozené monstrum. Autor letáků Oldřich Valda popisuje znetvořeného novorozence následujícím způsobem:

Hlawu yakoby Drači mělo/ a z otewřených Ust Jazyk nápodobný psýmu hrozně wyplazowalo. Nohy pak gehu proti sobě čelijcý/ k člowěčim nápodobné byly/ v gedné místo prstů/ howadské Kopyto mělo. Břicho s weletem hrbowaté / mijsto gedné ruky masso wyrostlé / podobné Hnátům člowěčim Křýžem přeloženým: a Ocas zadu yakoby Psy Ocas nakřiwený býti se spatřowal / tak yakž napřed wymalowané máss.<sup>521</sup>

Ilustrace tohoto dřevořezu nese vyobrazení monstra s vyplazeným jazykem, které má dračí hlavu, kraví kopyto, psí ocas, ale zároveň lidské tělo, ruce a nohy. Zde byla využita diagonální kompozice. Důvod, proč si výtvarník vybral právě tuto formu uměleckého vyjádření znetvořeného novorozence, je spojen s křesťanskou interpretací některých zvířat. Zde je patrné využití negativní symboliky, drak je například symbolem apokalypsy, protože je ztotožněn s antikristem.<sup>522</sup> Psí ocas a jazyk mají pravděpodobně

---

<sup>520</sup> **Oldřich Valda:** Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch w městě Waradjnu Léta pominulého, 1598, dřevořez. Česká republika, Roudnická-Lobkovická knihovna, zámek Nelahozeves, sign. III Ib 12/52

<sup>521</sup> Celý text letáku: [„...Jakož se to w skutku a w prawdě w hornijch Uhřjch w Městě Waradině/ léta pominulého / zč. XCVIII. Pátého dne Měsýce Czerwna / totiž / w pátek den Sv. Bonyffacya / kterýžto diw teprwa nyní/ k weystraze každému pobožnému Człowěku na swětlo gest wynessen/ od gedné ženy gménem Katrusse/ a to ne z neyzadněgssých lidij/ stalo: že mjsto Dijtěte Obludu/ ku podobenstwij Kontrssektu vlastně na před wymalowaného/ žiwau splodila/ genž Hlawu yakoby Drači mělo/ a z otewřených Ust Jazyk nápodobný psýmu hrozně wyplazowalo. Nohy pak gehu proti sobě čelijcý/ k člowěčim nápodobné byly/ v gedné místo prstů/ howadské Kopyto mělo. Břicho s weletem hrbowaté / mijsto gedné ruky masso wyrostlé / podobné Hnátům člowěčim Křýžem přeloženým: a Ocas zadu yakoby Psy Ocas nakřiwený býti se spatřowal / tak yakž napřed wymalowané máss. S kteraužto Obludau (ač nedlauho žiwa byla) newědauce co činiti / naposledy natom zawřijno / aby Ohněm spálena byla. Skrze ten diwný a hrozný zázrak Boží/ někteří maudří učení lidé wpad Nepřitele ukrutného Turka/ do křestanstwa byti saudili/ což se wsse potom pominulého roku stalo: tak že Turek náramně zsyliwssy se spolu s Tatary / a jako Pes křestanské krwe nachlemtati se nemoha/ wpad do Horníc Uher k témuž Waradinu učinil / tam mnoho měst/ městěček/ Wsy/ nenáležitě wyplundrowal/ wyhubil/ popálil/ mnohé také z křestianů pomordowal/ wzajeti uwedl/ s jich Manželkami a dětmi ukrutně a tyrranisky (cožby se samému Pánu Bohu slitowati mohlo) nakladal/ gehožto ukrućenstwij mnozý až posawad okussowati musegij. Ačkoliw gjiné pominulých časůw dosti diwných z ženského pohlaví na tento swět splozených zázračných porodůw spařowali/ wssak tomuto tak hroznému žádný podobného newiděl: ž čehož konečně pozati můžeme welikau prchliwost proti nám hněwu Božího. U gisté gestli že časné od hřjchůw swých přestati/ a z nich upřimně před Bohem se wznati zanedbawati budeme/ dalssy a gesstě mnohém hroznější Pomsty (čehož Pán Bůh rač nás zachowati) očekawati musíme. Protož spatřujijc tento hrozný a prawdiwý Zázrak Božj / uleknauce se w srdcích swých a přestanauce u zwolejme s onjm prorokem Ezdrašem řkauce: Pane stydjme se a hanbjme před obličejem twým: nebo hřjchowé nassý rozmnožily se nad hlavy nasse/ a proviněnj nasse wzrostlo až k Nebi / ale ty Pane ukrotiž se hněw prchliwosti twé/ a nerač na nás wěčné pomsty wyléwati. Nýbrž rozpomena se že dilo rukau twych jsme/ rač nás w swau milost a ochranu přigjiti w kteréžto žádosti nassý Bůh jsa litostiwý / a nemaje žádného zalibenj w nassem zahy nutij / nás neráčij oslyseti / alebrž učinic konec různicým a wálkám/ dá nám zde předně pokoj a swornost/ potom pak přiwede nás tam kdež sám přebywá spolu s synem swým milým / y s Duchem swatým / na wěky wěkůw. Amen. Wytisštěn w Starém Městě Pražském/ u Woldricha Waldy“.]

<sup>522</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 184; drak se objevuje v Janově zjevení jako prototyp d'ábla.



také negativní význam, protože pes mohl být symbolem nečistých či bezbožných lidí.<sup>523</sup> Kravské kopyto a jiné „zvláštní“ elementy monstrózního novorozence byly pravděpodobně pokusem vykreslit znetvořené části těla, jejichž forma dělala ilustrátorovi zjevný problém, protože s tím neměl žádné zkušenosti.

Vzhledem k prostudovanému materiálu „vymyšlených monstrózních“ narození bych chtěla upozornit na jednu skutečnost, která může být zajímavá v rámci studia raně novověké mentality. Všimla jsem si, že letáková produkce s vyobrazením „vymyšlených monster“ často uvádí přesný den, datum, a dokonce i čas, kdy se monstrum narodilo. To bylo jednou z hlavních funkcí podobných zpráv, informovat o pravdivém datu a místě narození monstra. Přesné datum bylo nesmírně důležité z astrologického hlediska, aby se narození monstra dalo vysvětlit z hlediska postavení hvězd a planet. Monstra byla součástí předpovědí či pranostik a bylo podstatné nejen jak vypadala, ale také kdy, kde a komu se narodila. Pravdivost v takových zprávách má své místo, našim úkolem je určit, do jaké míry jsou informativní. Například známý leták o mnichu-teleti byl vytvořen dle skutečné události, znetvořené tele se opravdu narodilo, avšak jeho vada byla interpretována v moralistickém a reformačním kontextu. Proto si dovoluji předpokládat, že monstrum na letáku z dílny Valdů se mohlo skutečně narodit v uvedeném datu a čase, ale vypadalo poněkud jinak. Znázorněné fantazijní monstrum je ve skutečnosti pokusem o znázornění lidského embrya. V tomto případě ale došlo k extrémní formě znelidštění, protože svědci události pravděpodobně nevěděli, jak vypadalo lidské embryo.<sup>524</sup> Potrat lidského embrya bezpochyby šokoval celou raně novověkou společnost. Hledaly se důvody narození podobných „nestvůr“ a také monstra každý interpretoval dle své vlastní potřeby. Proto nás ilustrace na takových letáčích málokdy informují o skutečném vzhledu monstra.

Výtvarník při vyobrazování monstra využíval tradiční pravidlo, a to propojení lidských částí těla se zvířecími. Výběr těchto animalistických prvků je většinou spojený s křesťanskou ikonografickou tradicí. Na tomto letáku umělec zvolil extrémní deformaci a domyslel některé elementy v souladu s tradičními pravidly vytváření monstrózních těl. Symbolika tohoto monstra vyplývala ze skutečnosti, že bylo spojené s děsivou událostí – vpádem Turků do Uher. V tomto kontextu psí hlava a jazyk symbolizují bezbožné Turky,

---

<sup>523</sup> Podle Izajáše (66,3) byl pes nečistým zvířetem. Přirovnání k psovi bylo jednou z největších potup. Viz ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 156

<sup>524</sup> Všimla jsem si, že ve starých traktátech o embryologii 16. století (třeba Dačický nebo i Leonardo da Vinci) nebyla známa fáze lidského embrya ani jeho podobnost se zvířecím embryem v určitých vývojových fázích (cca 3-8 týden).

apokalyptický drak je symbolem hroživé války. Zprávy o dracích anebo samo vyobrazení draka bylo velmi typickým a populárním v reformačním období.<sup>525</sup> Podle výše zmíněného je zřejmé, že náboženská a sociální funkce u tohoto letáku značně převládají nad dekorativně-estetickou. Avšak vidíme, že monstrum je umístěno do krajiny a celá ilustrace působí alegorickým dojmem. Je zde patrné využití diagonální kompozice, ocas monstra je umístěn v místě, které kolmo rozděluje hlavní úhlopříčnou čáru, začínající z levého horního rohu, na dvě části. Menší část se zdá být proporčně 1:3, větší 2:3, což souhlasí s pravidlem „zlatého řezu“. Jinými slovy, ilustrace je vytvořena dle kompozičních pravidel, obsahuje velmi oblíbený renesanční element krajiny. Výtvarník také klade důraz na objem a stínování, krajina je vystínována mnohem lépe než samotné monstrum. Vzhledem k tomu, že se jedná o menší dřvořez, vypadá to na dost povedenou ilustraci, ve které je monstrum harmonicky zakomponováno do renesanční krajiny.

Reformace sice využívá monstra k politické propagandě, ale v období před reformací, začátkem 16. století, se v německé renesanci objevuje vlna optimismu, která se týká vizuální reprezentace monster. Albrecht Dürer a Hans Burgkmair demonstrují ve svých pracích osobní zkušenosti s monstry, která kreslili dle živého modelu. Jejich interpretace tohoto jevu však byla ovlivněna středověkou spiritualitou, a tak je považovali za dobrá znamení. Toto přesvědčení ale vyžadovalo určité stylistické úpravy.

Například dřvořezová ilustrace monstrózního děvčátka od Hanse Burgkmaira nese vyobrazení ležící a sedící figury dítěte, které se narodilo 8. dubna v roce 1516.<sup>526</sup> Přestože ilustrace působí realistickým dojmem, teprve narozené dítě by se ale nemohlo posadit, a tudíž umělec zvolil tuto formu vyobrazení záměrně. Pravá sedící postava má žehnající gesto, které poukazuje na ikonografii Ježíše Krista, Christus Mundi.<sup>527</sup> Dalším prvkem, který zjevně nese pozitivní symboliku, je způsob, jak ležící postava dítěte levou rukou objímá svou třetí nohu.<sup>528</sup> Zde se jedná o zjevné propojení znetvořeně narozeného dítěte s entitou křesťanského Boha, Jezulátka, dítěte nové éry. Proč vlastně bylo „lidské

---

<sup>525</sup> ZIKA 2014, 47–48

<sup>526</sup> **Hans Burgkmair starší:** Disz künd ist geboren worden zu Tettngang; Darstellung eines Geburtsfehlers in Tettngang 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmaier nach einer Zeichnung des Lindauer Malers Mattheis Miller, die im Auftrag Graf Ulrichs von Montfort entstand, dřvořezový leták, 1516, 34,4 x 23,3 cm. Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, H. 728, inv. č. 154318

<sup>527</sup> Velmi nám připomíná ikonografii Jezulátka, žehnající gesto, sedící na polštáři. Tuto podobu již jsem spatřila na několika letácích z konce 15. století. Viz například Waldemar Deluga Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek in Prag. 2000, 44–45. Jennifer Spinks také mluví o podobenství s ikonografickým vzorem Christus Mudni. Více k tomu popisuje leták, kde Jezulátko má žehnající gesto a sedí na polštáři. Viz SPINKS 2015, 55

<sup>528</sup> SPINKS 2015, 53–55. Holländer se také zmiňuje o kresbě siamských dvojčat od Jošta Amanna. Srostlé dívky se na vyobrazení usmívají a jejich reprezentace je bezpochyby pozitivní. Viz HOLLÄNDER 1922, 78

monstrum“ zobrazeno takovým způsobem? Protože monstrózní novorozenec je symbolem boží moci. Podstata tohoto „zázraku“ měla pravděpodobně numinózní charakter, což vysvětluje i zájem o jeho ztvárnění a sběratelskou činnost.<sup>529</sup>

Numinozita<sup>530</sup> je vlastně náboženská zkušenost, která je spojená s intenzivním prožitkem tajuplné a strašidelné božské přítomnosti. Ještě u starých Římanů existovalo slovo „*numen*“, které označovalo výraz pro božskou moc, která určovala lidský osud. Posvátné božstvo se údajně mohlo objevovat v obraze „jiného“ či „neznámého“ z hlediska empirické zkušenosti. Proto se skrze vnímání „jiného“ dá spatřit tato numinózní moc, která je posvátná, zároveň spásná a nebezpečná, strašidelná a uchvacující.<sup>531</sup>

Dalším příkladem je Dürerova kresba siamských dvojčat srostlých v hrudníku, která se narodila v Bavorském Ertingenu v roce 1512. Dvojčata Elisabeth a Margaret<sup>532</sup> jsou znázorněna zepředu a zezadu v kontrastu a již na první pohled můžeme tvrdit, že byl tímto jevem fascinován i Albrecht Dürer. V jejich figurách můžeme spatřit určitou symetrii a lehce přehnanou svalnatost. Nechybí zde ani realistické znázornění pupeční šňůry. Postavy jsou rámovány jakousi arabeskní tvarovanou čarou.<sup>533</sup> Pod kresbou následuje text: „*V roce 1512 po narození Krista, plod jak je ukázaný na kresbě výše se narodil v Bavorsku, v zemi pana Werdenberga, ve vesnici s názvem Ertingen vedle Riedlingena 20. července. Oni byly pokřtěny a jedná hlava byla pojmenována Elisabeth a druhá Margaret*“.

Dürer zobrazil postavu siamských dvojčat se společnou pupeční šňůrou. Jejich postava je symetrická se silně propracovanými nohama, odpovídá dětským proporcím s baculatými tvářičkami a nožkami. Ilustrace vytváří dojem okouzlujících dvojčat, která se mají rádi. Když se podíváme na proporce a kompozici kresby, všimneme si, že je tvořena dle kanonických pravidel té doby. Postava je rozčleněna na 6 úseků, přesně takovou metodu ztvárnění dětské figury nabízel Dürer ve své knize o proporcích. Jinými slovy, zdá se, že Dürer postupoval dle proporční teorie, když vytvářel kresbu siamských dvojčat. Detailní rozbor proporční teorie, kterou umělec aplikoval na ztvárnění siamských dvojčat, je předmětem jiné kapitoly. Zde bychom chtěli položit otázku, proč se Dürer pokoušel o

---

<sup>529</sup> LAZZARINI 2011, 415

<sup>530</sup> JUNG 1997, 60

<sup>531</sup> KADLECOVÁ 1966, 121–122

<sup>532</sup> **Albrecht Dürer:** Siamská dvojčata z Ertingenu, indický inkoust, papír, 1512, 15,8 x 20,8 cm. Oxford, The Ashmolean Museum, inv. č. WA1855.102

<sup>533</sup> SPINKS 2015, 42–43; HOLLÄNDER 1922, 66

idealizaci znetvořeného těla. Protože ve své podstatě každá proporční teorie je pokusem o hledání krásy.

Tato dvojčata z Dürerovy kresby byla ve své době velmi populárním jevem. Na území Svaté říše římské národu německého bylo vydáno několik letáků, ve kterých byl zmíněn případ „Elszged“. Teologové a intelektuálové vedli debaty, zda se jednalo o jednoho tvory s dvěma hlavami či o dvě osoby. Interpretace tohoto jevu byla jak pozitivní, tak i negativní zároveň, pokaždé zaleželo na úhlu pohledu.

Znázornění lidských a zvířecích deformací bylo v době ještě předreformační částým jevem a zájem o ně byl často spojen s boží přítomností či varováním o konci světa. Lidé měli důvod pozorovat tyto monstrózní jevy, protože chtěli vědět, o čem svědčí, často byly chápány jako znamení apokalypsy. Během reformace existoval názor, že zbožní lidé by se neměli bát monster, stejně tak by se neměli bát ani posledního soudu.<sup>534</sup> Dokonce Luther byl tolerantní vůči podobným tvorům, psal že: „*Pro Boha jsou všichni ho tvory jsou dobré a jsou stvořené pouze k dobrému využití. Člověk ale z ně dělá zlo, protože neumí je dobře používat. Jsou to pouze znamení ale ne děsivé věci*“. Luther sice vnímal monstra jako znamení apokalypsy, ale také tvrdil, že soudný den se nakonec blíží, aby ukázal, kdo je hoden spásy. Proto interpretace zahrnuje jak negativní aspekty, tak také pozitivní aspekty zároveň.<sup>535</sup>

Podobný názor se snažil v Českém království prosadit utrakvistický kněz Jiří Tesák Mošovský. Jeho pozitivní interpretaci jevu siamských dvojčat nalezneme na letáku „*Prawdiwé wysánij, o nezdárném porodu dwau děwčátek, wrchy hlav srostlých, kteréž se w kragi hradeckém, půl mjle od města Jaromiře, a půl mjle od Kralowa Dworu, na gruntech vrozeného pana p. Wáclava Albrechta Ewsebia z Waldssteyna we wsy Slotowě w třetj neděli adwentnj o půl nocy na pondělj léta pomínulého 1607. spolu z gedné matky narodili, a podnes obé gsau žiwé: Kázanj, w městě Hradcy Králowé nad Labe*“.<sup>536</sup> Jedná se o několikastránkové kázání, které bylo předneseno utrakvistickým knězem Jiřím Tesákem Mošovským (1545–1617). Tato práce byla vytištěna v Praze v roce 1608 u Daniela Sedlčanského. Na titulní straně se nachází dřevořezová ilustrace s vyobrazením siamských dvojčat, která je ozdobena dekorativním rámem, na němž je níže uveden popis: „*Pánie Christowa v kázni nepohrDegme*“.

---

<sup>534</sup> SPINKS 2015, 60–61

<sup>535</sup> Tamtéž

<sup>536</sup> **Daniel Sedlčanský:** Prawdiwé wysánij, o nezdárném porodu dwau děwčátek, wrchy hlav srostlých...1608, dřevořez, 6.9 × 8.3 cm. NK ČR, sign. 65 E 002101

Leták nás informuje o času, místu, jménech, sociálním postavení a vizuální podobě narozeného monstra. Je zajímavé, že ilustrace je informativní z hlediska vizuální podoby monster. Pro tento dřevorez byl nejspíš vyroben štoček na míru. Na to poukazují vyřezaná jména dvojčat: „ANNA Starší“ a BARBORA, která však mohla být dodána i na starší štoček, což v této době nebylo neobvyklé. Z hlediska dekorativně-estetické funkce představuje ilustrace střední tuzemskou kvalitu. Zde nenajdeme žádnou anatomickou přesnost, jedná se o schematické ztvárnění jevu „homo deformis“. Výtvarník se snažil zobrazit tělesnou abnormalitu jednoduše a pozitivně a celkem respektoval poznatky o skutečném faktu. Celkové provedení ilustrace se snaží o vyvolání dojmu „roztomilosti“. To naznačují usměvavé obličejové siamských dvojčat, která se k sobě naklánějí. Na druhou stranu toto zjednodušené zobrazení anatomicky správně vystihuje vrozenou vadu. Srostlé hlavy jsou vyobrazené dle typu craniopagus.<sup>537</sup> Tato snaha vyhnout se anatomické detailizaci ve výtvarném projevu může být vykládána jako pokus o určitou idealizaci. Módní tendencí v těchto vyobrazeních se jeví esovitě vytočení postavy, dynamiku dodávají disproporcionalita těl a zvolená „gesta“ novorozenců. Umělec zde využil pozice překřížených nohou, což bylo pravděpodobně záměrně z důvodu náboženského zaměření letáku, aby se neobjevilo vyobrazení pohlavních partií.

Může se zdát, že toto vyobrazení nemá žádná pravidla pro ztvárnění, ale když je prozkoumáme detailněji, uvidíme, že plocha letáku je členěná několika překříženými čarami, které pod určitým úhlem určují kompozici rukou a nohou novorozenců. Jedná se o diagonální kompozici se dvěma půlícími vertikálními a dvěma horizontálními čarami. Postavy se zdají být tvořené šesti úseky: kotníky, od kotníků po kolena, od kolen do pasu, od pasu po hrudník, od hrudníku po krk a nakonec hlava. Celkově je ilustrace konstruována tak, aby byla dynamická a zároveň symetricky vyvážená. Výtvarník použil metodu diagonálního zlatého řezu.

Dohledali jsme několik letáků srostlých dvojčat stejného typu, proto se domníváme, že autor a výtvarník se mohli nechat inspirovat dřívějšími pracemi. Podobný případ siamských dvojčat se srostlými hlavami byl zaznamenán již v roce 1495 ve Wormsu. Událost ihned upoutala pozornost, leták s jejich zobrazením byl vytištěn Johannem Shoenspergerem v Augsburgu v roce 1495, autorem letáku byl významný německý humanista Sebastian Brant.<sup>538</sup> Sebastian Brant byl známý tím, že spolupracoval s Hartmanem Schedelem na Norimberské kronice, dodával letáky ohledně přírodních

---

<sup>537</sup> Dvojčata, která jsou spojená v lebce. Viz HOLLÄNDER 1922, 74

<sup>538</sup> SPINKS 2015, 27–28

zázraků.<sup>539</sup> Brant mluvil o tomto jevu následujícím způsobem: „Bůh uspořádal řádným způsobem všechny existující věci, jejich záměr a stav. Někdy však Bůh musí využít nepořádek přírodního světa jako varování v dobách velké nouze“.<sup>540</sup>

Když se podíváme na případ z Wormsu, uvidíme zjevnou podobu s českým vyobrazením. Dvojčata leží na polštáři, poloha jejich nohou a rukou je velmi podobná tomu, co vidíme na práci Daniela Sedlčanského. Český výtvarník se zjevně nechal inspirovat touto prací.

Sociální a náboženská funkce českého letáku je do určité míry propojená. Autorem českého letáku byl Jiří Tesák Mošovský, velice zajímavá osobnost. Věnoval se nejen kázání, ale také psal divadelní hry a básně, což možná z pohledu některých utrakvistů nebylo seriózní.<sup>541</sup> Z textu<sup>542</sup> se dozvíme, že jeho interpretace jevu měla pozitivní charakter, což začátkem 17. století mohlo být překvapivé, a proto čelil vlně kritiky od dalších protestantských kněží a učenců.<sup>543</sup> Mezi nimi byli například právník a profesor pražské univerzity Gabriel Svěchin z Paumberka (1516–1587), a dokonce i

---

<sup>539</sup> Například o kometě, která byla k vidění v roce 1492, nebo zpráva o dítěti, které se narodilo s dvěma hlavami, čtyřma rukama a čtyřma nohama. Viz SPINKS 2015, 29

<sup>540</sup> SPINKS 2015, 29

<sup>541</sup> ENTLICHER 1927, 46

<sup>542</sup> [„*Slowutné postiwosti panům Burgimistů a Raddám Města Jaromiře/ Králowa Dworu/ a Poličky: Panům mue laskawé přizniwým: Od wssemohaucýho Pána Boha wssechno dobré a spasstediné winssujič žádá. Nic nepochybuj/ že ono Propowedenii gest dobře známé. Natura hominum novitatis avida. Totiž/ že lidé rádi slyssý Nowiny. Nebo y když gedni s druhým mimo naděgi se shledáwagij/ a spolu se witagji. A promlauwagij/ tehdy také obyčegně na Nowiny se wyptáwagji. A ač y my lonského Roku dosti hogně ze wssech stran žalostiwych Nowin/ kterež se w Králowstwij tomto Českém/ we wssech teměř Kragijch/ yak od Ohně, tak od hrozného a strassliwého Powětříj/ onde y onde staly/ gsme přeslysseli: Wssak y toto, co nyní Hospodin Bůh Zástupůw w Kragi tomto Hradeckem/ o nezdárném Porodu dwau Děwčátek/ wrchy hlaw srostlých/ we wsy Slotowe ukázati ráčil/ nenij žert žádný. Pijse owssem jistý Augustýn/ lib: 16. cap: s. de Civitate DEI: že za gehu času/ byl také na východ Slunce geden Czlowěk narodil/ kterýž wrchy a udy měl dwognásobnij/ dolegssý pak zprosné: Neb měl dvě hlawy/ dwoje Prsy/ čtwerý ruce/ Břícho pak gedno/ ale Nohy dwe/ jako y ginij Lidé: a tak dlauho žiw byl/ že se o něm y ginam powest roznesla. Čzte se také/ že Leta 1555. Měsýce Czerwna dne 26. w Zemi Durynske/ w Městečku Nebra řečeném/ Manželka neyakého Ssewce/ dwa dny před tim ku porodu praowawssy/ porodila Děwčátko: A w tom hned z žiwota gegiho plamen smradlawý s welikým hřmotem wysočil/ neginak než jakoby z Ručnice wystřelil/ a Mateř y Dijtě opálil: Dijtě owssem...Hrozně to gisté a nepřjgemné Nowiny. Ale y tato nyněgssy w Kragi tomto nenij poslednij / O kterež co nám přinese/ Hospodin Bůh náss neylepé wij / Poněwadž nic se nadarmo nikdez nedege. Což y yá / yako geden z neymenssých Kněžů Páně / powažuge / toto mezy ginými swými mnohými a welikými pracemi/ s pomoci Boží / gsem sebral a sepsal/ a ted' to W.M. také dedykugi a odewzdáwám: Wám Pani Města Jaromiře / a Města Kralowa Dworu/ z přjčiny te / že nedaleko od Měst wassých z popusstěj Božihio tuto Nowinu stalu, doslycháme. Wám pak Páni Města Poličky z přjčiny té / že u was mám Syna swého Bakaláře a Školnijho Zprávce. Ziádám tedy W. M. že což odsylám / wděčně přigijti/ a mne w swe laskawé paměti ráčijte (?)niiti. Na hánce a cyzých pracý posměwače / y na giné slilhavé Očij / s welikými Nosy/ nic nedbám: wěda a znaje / že Cunctis qui placeat, non credo quod modo vivat [Nevěřim, že každému se má líbit jen protože aby žil“.] Nadpis pod textem uvádí informaci tykající se autora, dataci a místo vzniku: [„Hospodin Buoh raci s nami bejti. Datum w Domě farním / w Městě Hradci Králowé ad Labem / we Čtwrtěk w den sv. Antonina / Léta Páně / 1608. W.M. W službách Kněž Pannonius“.]*

<sup>543</sup> O tom, jak byla podobná monstra interpretována z hlediska stoupenců Luthera a Melanchtona. Viz WARBURG 2008, 234–292

jeho zet' Isajaš Gigenius.<sup>544</sup> Na první stránce se nacházejí čtyři komentáře psané latinsky formou veršů:

AD AUTOREM. Prodigiosa ruit iam mundi vespera: sinem / Orbis monstra probant prodigiosa, suum. / Nec contra nos obniti, nec pellere monstra, / Proh dolot! Abiecta fraude, doloque iuvat! / TESSACI ista probas Divum venerande Minister, / Dũm mellis lingua: fellis amara tonas. / Nec malé designas ruituras Orbis habenas, / Partus, natura cum renvueute canis. / Et si nos haud corrigimus, mundus ruit: in quo / Christe fer ó nobis, ne pereamus, opem“ (Gabriel Schrechinus).<sup>545</sup>

Quod facius, o noster TESSACI crimina vulgi / Taxando, facis id, quod Deus ipse cupit. / Perge tuos igitur felix tractare labores, / Catum, non mundus, pramia reddet, iners“ (Isaias Gigenius. Civis Neobole).<sup>546</sup>

Dulce decus, facii, Felicia pignora, lecti: / Idque Iovis placido, Numine munus adest. / Turpe torus sterilis: Sobolem at genuisse parenti. / Horrendam, nil iam turpius esse potest. / Illud u test Munus Divinum: Monstra futuri / Sic sunt, Terrigenis, Lucida signa, Mali“ (Vencesilauš Makovecius).<sup>547</sup>

Partus monstrosus, monstrosam monstrat abunde / Vitam hominum, qualem non cupit esse DEUS. / Ergo emendantes qua sunt mala, recta sequamur, /Et studeat nostro quisque placere DEO“ (Adamus Tessacius).<sup>548</sup>

Tyto komentáře rozpoutaly debatu a dokazují, že jev „mißgeburten“ neboli nepovedených porodů se mohl vykládat i opačně, vše záviselo na osobních preferencích a vnímání. Pozoruhodné bylo i to, že obě dívky zůstaly naživu, a že každá dostala i své vlastní jméno, načež byly pokřtěny zvlášť. O zájmu vzdělanců o podobné zprávy svědčí i Mikuláš Dačický z Heslova, který tento leták pořídil. Ve svých *Pamětech* zmiňuje: „*Tištěno voubec a vydáno, že na gruntech pana Albrechta z Valdštejna nedaleko města*

---

<sup>544</sup>STORCHOVÁ 2009, 196

<sup>545</sup> Vlastní překlad: [„K AUTOROVĚ. Ze Světa již opadl zázračný soumrak: / Nakonec se osvobodila podivuhodná monstra na okraji země. / Monstra se proti nám ani neprovinila ani nebojovala / Bohužel! Nízký klam a podvod těší! / TESSAŘI, toto považuješ za sluhu Božího, který má být uctíván. / Sladká řeč, pokud mluvíš bez jedu sarkastického. / Ale nedefinuješ zle řízení Světa, hodlajícího se propadnout, jako nesouhlas přírody s „psím“ porodem. / V žádném případě se nepolepšujeme ve Světě, který se zhroutil: / Ach Ježíši, podpoř nás mocí, abychom nezahynuli“ (Gabriel Svěchin z Paumberka).]

<sup>546</sup> Vlastní překlad: [„Ach náš TESÁŘI, proč činíš obvinění obyčejných lidí, kteří jsou hodnoceni. Děláš, že sám Bůh si to přeje. Proto tedy se pokračuje v diskuzi o tvé šťastné práci. Neelegantní, neumělá, mazané představující úplatek“ (Izajaš Gigenius měšťan mladoboleslavský).]

<sup>547</sup> Vlastní překlad: [„Příjemný dekor, příteli, je zárukou prosperity čtení / A to má být ukázka mírné božské moci Jove / Mrzkost potomka je dána neplodným ložem, než nejvíc schopnými plodností rodiči / K vyděšení, že nic ošklivějšího již být nemůže. / Ono kdyby bylo boží povinností, aby monstra existovala, / Tak tito zrozcenci země jsou jasným špatným znamením“ (Václav Makovec).]

<sup>548</sup> Vlastní překlad: [„Zplozenec zvláštní, ukazuje, že Bůh nepřeje život takovým nadbytečně nepřirozeným lidem / Pojd'me přímo za neštěstími, protože jsou opravující a každé nás žádá, abychom se Bohu líbili“ (Adam Tesák).]

*Jaroměře, ve vsi nové, řečené Slatov, žena jedna porodila dvou dítek, děvčátek, mající spolu hlavičky v hromadu srostlé, jež tak spolu nosila a kojila“.*<sup>549</sup>

Jiří Tesák Mošovský ve své interpretaci mluví o několika důvodech, proč považuje tento jev za pozitivní. Například: „Žádné pokuty na lidi nepřiházejí v jakýmkoliv místě. Od Boha zajisté jsou všechny věci, jak šťastné jsou tak i nešťastné“.<sup>550</sup> Ve své podstatě je nálada letáku apokalyptická, píše že monstra se rodí kvůli lidským hříchům, ale lidé musí důvěřovat boží milosti. V textu kázání je mnoho latinských řečení a citát z Písma svatého, což vypovídá o intelektuální debatě mezi učenci. Přesto náboženská funkce tohoto letáku se ukrývá v možnosti spatřit skrze text a podobu monster nadpřirozenou sílu či boží přítomnost, a proto leták mohl být používán jako „talisman“.<sup>551</sup>

Pozitivní interpretace jevů monstrózních narození je spojená s nevysvětlitelnou přítomností něčeho nadpozemského, zázračného, božského. Narozená monstra mohou být symbolem boží vůle, a proto se má jeho přítomnost odrážet v jejich zevnějšku. Vyobrazení mohou vyjadřovat přítomnost nadpozemské boží síly různými způsoby, dokonce se vyskytuje i na schematicky provedených zobrazeních. Zde musíme upozornit na to, že tato schematičnost je určitou „lhostejností k pravdivosti a předpokládala přizpůsobení určitému vzorci“.<sup>552</sup> Takovým vzorcem může být jistá symbolika, která je zakomponována do kompozice vyobrazení. Vhodným příkladem je následující ilustrace z letáku „*Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen leztzamen und erschrocfliehen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist*“.<sup>553</sup> Text v němčině popisuje událost narození siamských dvojčat, k němuž došlo 10. ledna roku 1569.

Es har sich inn disem nach Christi Geburt MD L XIX. Jahr den X. Junij zugetragen / das eines hectern hansen Strebels Burgern im Sleckenn Burck Berna in Marggraff Georg Friderichs zu Brandenburg. Gerrscafft und Gebiet / zwischen Rotenburg unnd Windssheim beyden Reichstetten gelegen / Eheliche Haussfraw Barbara/ ein geringe Person/ zwey Kinder Weiblichs Geschlechts / geborn hat/ mit zweyen

---

<sup>549</sup> DAČICKÝ Z HESLOVA, 166

<sup>550</sup> **Daniel Sedlčanský:** Prawdiwé wypsánij, o nezdárném porodu dwau děvčátek, wrchy hlav srostlých...1608, dřevorez, 6,9 × 8,3 cm. NK ČR, sign. 65 E 002101

<sup>551</sup> Dokonce si myslíme, že funkce „talismanu“ u tohoto letáku je primární, i když to není zjevné. Ilustrace a „roztomilý“ dojem vypovídají o tom, že je leták přizpůsoben širšímu okruhu konzumentů. Možná právě tento komerční potenciál vytýkal dílu Václav Makovec.

<sup>552</sup> GOMBRICH 2019, 78; MIKŠ 2014, 89–92

<sup>553</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [„Vyličení pravdivé jednoho podivného / zvláštního a děsivého zrození / kteréž tohoto roku M D LXIX událo se“]; **Albrecht Gross:** Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen leztzamen und erschrocfliehen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist, 1569, kolorovaný dřevorez, 38 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 328



heuptern viersenden / unnd vier Beinen / aber vom Hergen an / biss zu dem Mabel zusammen gewachsen/  
Wie dann dise figur aufweist/ Unter welchem das eine todt herfur kommen / das ander aber ein wenig gelebt  
/ doch von stundan gestorben / Die Mutter aber/ wiewol sie sehr schwach / doch noch ( so lang Gott will)  
bey leben ist. Solche wunderbarliche und ubernaturliche erschrockliche Geburt / haben nicht allein die  
Kirchendiener unndter Schultheiss obgenielts orts / fonder fast die gantze Gemeind do selbften / lampt  
andern umbligenden flecken und Dorffern / etlich Hundert Personen gefehen. Was aber folche feltzame  
und ubernaturliche Geburt bedent oder anzeig / konnen wir eigentlich nicht wiffen / Ist aber hoch  
zunermuten / dieweil sich auch fonst viel erschrockliche zeichen am Himel und andern Elementen in disem  
69. Jahr zugetragen / es werde on fonderliche bedeutung / straff unnd ungluck nicht abgehen / Left derbalben  
uns Gott der Herr durch solche zeichen warnen un zur Buss vermanen. Dan wiewol Gott on das unferer  
greuliche fund halbe billiche urfach hezustraffen / wie der Prophet Hofeas im 4. Capitel meldet / darumb  
das kein trew / kein lieb/ kein Wort Gottes im Land ist / Sondern Gottsleftern / liegen / morden / stelen und  
ehbrechen uberhand hat genomen / unnd ein Blutschuld nach der andern kompt: Jedoch so braucht er der  
Herr als ein barmherziger / gutiger und langmutiger Gott / der nicht zur straff eylet / sonder lange zeit zur  
befferung gibt / zwor allerley mittel / gelegenheit und weg / als manchale / zeichen am Himel und andern  
Elementen / durch melche er uns zur Buss reizet / und wir also bedencken/ was zu unferm fried unnd Heil  
dienete/ unnd der straff oder dem unglitck entgehen mochten. Un ob wol die sichere rohe Welt solche  
zeichen und wunderbarliche Geburt pflegt zwerachten / werden doch fromme Leut sein / die weiter umb  
sich dencken werden. Der Allmechtig Gott verleyhe sein gnad / das wir uns beffern und Bussthun / und  
also derzeiblichen und ewigen straff entgehen mogen / AMEN. Gednickt zu Rotenburg uff der Lauber /  
durch Albrechten Gros.<sup>554</sup>

---

<sup>554</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [„I proslýchalo se tohoto roku MD L XLIX po narození Krista, dne X. ledna / že na jednom hektaru panství Hanse Strebela, občana v Sleckenburku Berna v markrabství Georga Friedricha Braniborského, a území / mezi Rotenburgem a Windsheimem, v obou císařských městech se rozkládajícím / hospodyně Barbara v manželství žijící jest / osoba postavení a vzrůstu malého / dvě děti pohlaví ženského / porodila / hlavami dvěma obdařené / a nohama čtyřma / leč srdcem počínaje / až k pupku srostlé / to potom, kteréžto tělo jevílo / pod nímž to druhé smrti vstříc vyjítí se jalo / to jiné ještě snad trochu živoucí / avšak hodinu od hodiny chřadlo a zemřítí muselo / vzdor tomu matka však / velmi slabá se cítíc / přec jen ještě (jak dlouho tomu jen Bůh chtěl) při životě jest. Takovéto podivuhodné a nadpřirozeně děsivé zrození / nejen služebníci církevní pod záštitou obce příslušné / ale téměř celá oblast tamtéž / včetně dalších okolních celků územních a vesnic / asi sto osob cítaje vidětí mohlo. Cožpak ale takovéto podivuhodné a nadpřirozené zrození znamenati či ohlašovati má / nemůžeme vlastně vědětí / leč jest vysoce předpokládati možno / kolik jen se totiž i jinak tohoto roku 69. mnoho dalších děsivých znamení na obloze, jakožto i jiných živlů objevilo / proslýchá se, že to podivný význam s sebou nésti má / který bez potrestání a neštěstí se neobejde / podobnými znameními takovýmito nás Bůh Pán varovati nechává a k pokání nabádá. Pakliže, nakolik Bůh náš zjištění toto hrozivé v trest zasloužený převádětí se jal / jakož prorok Hofeas ve 4. kapitole předpovídá / pročez žádná víra oddaná / žádná láska / žádné slovo Boží na zemi není / namísto toho utrpení od Boha / lhání / zabíjení / kradení a cizoložení na převaze získává / a jedno potrestání krvavé za druhým na zemi sesláno jest: Avšak tak to zapotřebí má on Pán jakožto milosrdný / dobrotivý a trpělivý Bůh / jenž s potrestáním nespěchá / avšak času dostatek k nápravě poskytuje / sic prostředky všemožnými / příležitostmi a cestami / jakož i / znameními mnohými na obloze a jinými živly / k pokání nás podněcuje / a my tedy tak uvažujeme / co by k vysvobození a spáse posloužilo / a potrestání nebo neštěstí vyhnouti se chceme. A ačkoli bezpečný syrový svět ve zvyku má znameními podobnými a zrozením podivuhodným nás upozorňovati / i nadále na zemi lidé zbožní nacházeti se budou / kteří znovu a znovu zamýšletí se nad znameními těmito budou. Bůh Všemohoucí svoji milosrdnost udělovati ráčí / abychom se polepšili a pokání činili / a nám tak uniknout současnému a věčnému potrestání umožňuje / AMEN. Vytištěno v Rotenburgu auf der Lauber / prostřednictvím Albrechta Grose.“]

Leták nás informuje o přesném datu, kdy se monstrem narodilo a o jeho neobvyklém vzhledu. Jednolist obsahuje vyobrazení srostlých dvojčat typu xiphopagus,<sup>555</sup> které je zasazeno do jednoduchého rámu tvořeného čarami. Přestože se tato deformace vyskytuje v reálném životě, výtvarník se nevěnuje žádným anatomickým detailům. Zvolený tvar neodpovídá anatomii právě narozených dívek. Oči mají otevřené, gesta a postoj jsou příliš geometrické a schematické. Dvojčata srostlá v hrudníku jsou vyobrazená jednoduše ve tvaru chiasmu. Na první pohled bychom řekli, že se jedná o levnou laickou ilustraci.<sup>556</sup> Avšak tato „nenáročnost“ vyobrazení je určitým příkladem zobecnění modelu. Zde vystupuje schematická ilustrace jako „smyslový důkaz obecnosti“ toho, že se jedná o děti či těla, která jsou propojená.<sup>557</sup> V 16. století se již samo toto výtvarné schéma může považovat za hotové vyobrazení.<sup>558</sup> Tato schematizace v sobě nese určitou symboliku, proto zde realistické detaily nejsou podstatné. Ilustrace je sestavena na základě úhlopříčné kompozice, která je tvořena čtyřmi hlavními a několika menšími diagonálními čarami. Zde také sledujeme geometrickou studii, kde byl využit princip diagonálního zlatého řezu.

Štoček tohoto dřevořezu byl použit několikrát na letácích nejen od Albrechta Grosse, ale také od Michaela Magnera, což svědčí o jeho popularitě.<sup>559</sup> Zvolený tvar chiasmu je sice jednoduchý, ale není náhodný. Existuje vysvětlení, proč bylo toto vyobrazení interpretováno pozitivně. Soudobý francouzský spisovatel Pierre Boaistuau ve své knize o monstrech také poskytuje výklad, proč považuje podobné narození srostlých dvojčat za kladné znamení: „*Překřížení do tvaru X označuje to, že všichni, kdo se vrátí k Ježíšovi a zvedají jeho kříž, najdou opravdové opatření proti hříchu a cestu ke zdraví a spáse*“.<sup>560</sup> Jinými slovy toto vyobrazení siamských dvojčat neslo v sobě symboliku Ježíše Krista. V textu letáku si také můžeme přečíst, že Bůh všemohoucí je milosrdný, a proto nespěchá s potrestáním hříšníků, dává jim znamení a čas, aby se vrátili na správnou cestu.

---

<sup>555</sup> Jedná se o lékařský termín, který ukazuje, že dvojčata jsou spojena od pupku po spodní hrudní kost. Autor letáků to popsal jako „*srdcem počínaje až k pupku srostlé*“.

<sup>556</sup> ECO 2006, 11–13. Grafickou výzdobu „nenáročné“ levné letákové produkce 16. století definuje jako kýč.

<sup>557</sup> ŠINDELÁŘ 1973, 108

<sup>558</sup> GOMBRICH 2019, 98

<sup>559</sup> Text letáku prozrazuje, že se jedná o poměrně pozitivní zprávu, protože osoba, která porodila toto monstrum, porod přežila.

<sup>560</sup> BOAISTUAU 1575, 139; WRIGHT 2013, 58. Zde se jedná o to, že překřížený tvar siamských dvojčat připomínal autorovi řecké písmeno chí „X“, které je součástí christogramu XP (řec. ΧΡΙΣΤΟΣ) a je tradičně spojeno se jménem Krista.

Tento příklad vlastně naznačuje, že se umělci nesnažili zobrazit jev realisticky, naopak usilovali o schematizaci, ignoranci anatomických detailů či mohli využívat i symboliku Ježíše Krista.<sup>561</sup> Tato symbolika dodávala jednoduchému vyobrazení zjevný náboženský kontext a je hlavním důvodem popularity letáku, protože se také mohl využívat jako „talisman“. V tomto letáku vidíme, že jeho esteticko-dekorativní funkce je velmi důležitá. Vyobrazení proto bylo přizpůsobeno tomu, aby bylo pochopené tím správným způsobem. Postavy dvojčat jsou esteticky upravené, jejich těla neodpovídají teprve narozeným dětem. Jsou zobrazené stojící, mají vyumělkované kontrapostové postoje, obličej je působí klidným a příjemným dojmem. Stínování je tvořené jak grafickými čarami, tak i ručním kolorováním, což vypovídá o vyšší hodnotě ilustrace, než se může zdát na první pohled.

Idealizace monster jako bájných tvorů se vyskytuje i na jedlolistu<sup>562</sup> s názvem „*Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT/ die Under zu Gottsfeld einem Dorff in West Flandern in diesem noch lauffenden 1612. Hahr Geboren/ und von meniglich mit schrechten unnd verwun derung beschamet worden*“.<sup>563</sup> Tento leták z roku 1612 obsahuje vyobrazení několika „mißgeburten“.<sup>564</sup> Ilustrace byla nejspíše inspirována jakousi populární „lékařskou“ knihou o monstrech, čemuž nasvědčuje skupinové zobrazení jednotlivých příkladů a popisky v dolní části ilustrací: „*Zu Luiick ist gborn dist Reindelein. Was sulchs bedeut weiss bott allein. Ihr hoffertig Man und frawen Und dabey lehrn erkenen all Viss Munster wolt dochanschawen Wie sehr die hoffart Bott missfall*“.<sup>565</sup> Na rytině je vyobrazeno několik postav. Jednou z nich jsou siamská dvojčata, která jsou srostlá na břicho a hrudníku a navzájem se objímají. Autor tohoto díla bohužel zůstává anonymní. Letáková ilustrace je rozdělena jednou vertikální čarou, která kompozičně odděluje siamská dvojčata od jiných monster. Postavy v pravé části ilustrace jsou zjevně seskupeny do trojúhelníku. Všechny postavy na letáku jsou podřízené diagonální kompozici, obdélník a čtverec mají vlastní úhlopříčky, které ovlivňují umístění postav.

---

<sup>561</sup> SPINKS 2015, 37

<sup>562</sup> **Anonym:** *Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT*, 1612, mědiryt, 39 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 365

<sup>563</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*Znázornění skutečné dvou nedochůdčat pozoruhodných. Z NICH TO PRVNÍ v městě LUTYCHU / druhé ve vesnici Gottsfeldu, v západních Flandrách v tomto roku šestnáctistém dvanáctém narozeno bylo / a pouhou vyvolanou hrůzou a úžasem v rozpaký uvádělo*“ .]

<sup>564</sup> HOLLÄNDER 1922, 332

<sup>565</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*Ve městě Lutychu děťátko toto narozeno bylo. Co toto znamenati má, jen Bůh sám snad ví. Muži a ženy zde shromáždivší přitom seznali, že všichni tuto nestvůru přec jen prohlédnouti si toužili, jak moc svrchovaný Bůh s nelibostí na svět nahlíží*“ .]

Ilustrace nám ukazuje, že výtvarník pravděpodobně nikdy neviděl žádná siamská dvojčata, pravděpodobně ani neměl za cíl anatomicky správně znázorňovat figury. O tom svědčí i vyobrazení lidské kostry v pravé části ilustrace, která nám spíše připomíná jakousi masopustní postavu smrtky než anatomickou studii. Kromě vyobrazení siamských dvojčat a smrtky jsou zde i dvě monstra, jež obsahují elementy jak lidí, tak zvířat i ptáků. Všechny postavy, nacházející se na tomto letáku, zjevně ukazují na to, že se výtvarník řídil určitou typologií a mytologickými příběhy. Siamská dvojčata zachycuje jako dospělé jedince, jejich těla jsou protáhlá, nejsou proporčně správná a tvar rukou a nohou postrádá umělcovu pečlivost. Se zbylými třemi postavami si ilustrátor nevěděl rady a zkonstruoval je dle svých představ, aby odpovídaly popisu v letáku. Jako důležité se zde jeví nikoli anatomická přesnost, nýbrž symbolismus monster, která stačí znázornit i schematicky. Níže uvádíme text pamfletu, který prozrazuje události spojené s narozením těchto „mytologických“ bytostí:

Nier andern zeichen des zorns und anstehender Strass Gottes uber unsere vielseltige Sunden/ follen billich/ ia vor anderen/ die selzame ungestalte Mißgeburt unnd Monsira gezelt werden/ wie dann sonderlich die Kömer vor alten zeitten/ so offe ein solche den inen an tag kommen/ alsbald einen Berrag zuhalten/ und mit besonderen Opsseren ire vermeinte Gotter zu stillen pslegten. Dann es bezeuge die tägliche Ersatung/ wie auch sotches von den Nistorischreibern fleissig auffgenzeichnet und angemerckt worden/ das gemeinlich auff solche wundergebürt sich auch et was wunderlichs sehen lasset / ia das gemeinlich Zerrüttung in der Religion und Regiment darauss ersolget. Wie es nu zu unsern zeitten alles mit fundu n laster uberschwemt/ also schickt uns auch Gott aslerlen zeichen und gleichsam vorbotteu seines zorns/ damit uns zur Buß zu reißen unnd zubewegen/ und alfo die woluerdiente Strass von uns abzukehren.

Was nu gegen wertigezwo Mißgeburt betrisst / seind dieselbe wol wert das sie von meniglich in der Forcht gottes betrachte werden. Das erste ist ein Magdlin / so den 4. Nouemb Anno 1612- zu vier ohr nach Mittag zu Lüttich in der Statt geboren worden war sonstein an Fleisch und gliedern wolgestalt / hette aber zwen Haupter/ vier Arm vier Schenkel und füß/ wie auch alle audere glieder als ob es zwey kinder gewesen/ anßgenommen daß ae ein Bauch hatte/ wie man so wol auß dem Augenschen als sonsten abnemen Ronte. Diese geburt nu sobald sie auff doe welt sommen ist sie nach in derselben uhr todts versahren Die Eltern sein gemeine Bürgerßieut/ in obgeuanter Stat Lüttich in der Psaer S. Phillian in dem Theil welches man uber der Mase nennt/ Burseitten nach Teutschlandt wohrihasstig. Ist sowol des Sontags/ anff welchen tag es an die welt kommen/ als deß Montags und Dinstags hernach daselbst von meniglich besichtigt worden/ die alle vödessen beich a affenheit gute zeugnuß geben können. Was nusolche gestalt begeute / möllen wir die Außlegung andern hohern verstands befehlen.

Die andre Mißgeburt ist zu Gottsfelg einem dorss in Westflandern and as Liecht kommen/ der Batter ein Schneider seines Handwerks/ mit Namen Antoni Cantant/ die Mutter heist Mapcten oder Maria/ ießbemelten Anehoni eheliche Haußfraw/ melche auff einal dren Kinder geboren/ so allesampt sehr wunderbarlich gestalt gewesen. Das erste war ganß abshewlich/ mit Rippen und Beinen einem todten

Corper/ oder Figur wie man den Tod abmalet/ nicht ungleich/ also das sich meniglich dar ab entseben muste. Das ander hatte ein schwarßes stüct Sleisch gleichsam einer schwarßen Federn auff dem Knopff darneben an beiden sen ten ben den Ohren gleichsam zwen Ensen wie heut igs tags die Frawen und Jungfrawen tragen/ deßgleichen an benden hüssten zween Bronct oder Wülst/ wie die heutigs tags unter den Edeln/ ia auch noch wol schlechten Framen im gebrauch seind. Das dritte hatein großlanges gesros umb den Hals/ in gestalt der ingen Lobben oder Krägen die heutigs tags unter reich und armen/ nu viel zu gemein seind/ war darneben dassetbe Krös atso außgefaßt nicht auderst als ob es mit Spelterwerct beseßt gewesen: hatte darneben zween Füß wie ein Roß/ die Hent aber waren gefalttet wie eines Hanen Klawen oder Füß. Zu summa auß aller gestalt diefer Mißgeburt sonte mansehen daß Gott die Noffart dieser iekigen welt/ und sonerlich des Weibvolcts/ gleichsam in einem Spiegel hat für Augen stellen / und meniglich zu verstehe geben wollen/ wie höchlich im dieselbe mißfalle. Diese Kinder sollen bV auff den dritten tag gelebt haben/ und seind inmittelst/ wie auch nachdem sie werscheiden von vielen besichtigt worden.

Diese bende Monstra oder Mißgeburt haben wir souiel müglich gewesen/ eigentlicher gestalt Abcontrasenten/ und darneben diesenschristlichen Bericht benu zen lassen / wolmeinender weiß meniglich bardurch zuerinnern wie gesehrlich es jeßo in der welt siehe / da Gott nicht allein durch Zeichen und wunderwerct son bern auch durch die Plagen selbit/ als Pestilenß/ Gehen Todt/ Thewrer zeit/ Zwentracht Auffruhr und dergleichen/ seinen zorn und genugsam zu verstehen gibet/ und leider wütrlich empfinden last. Der barmherßige gott verlevhe das wir dieses alles wolbetrachten/ ihme/ der die Hand noch hoher uber uns auß gefirectt/ ene gegen geben unnd in die Ruten fallen/ unnd also die anstehente Strass von uns abkehren mügen.<sup>566</sup>

---

<sup>566</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „Zde jiná znamení hněvu a nadcházejícího Božího potrestání za hříchy naše všemožně / konané / za něž před ostatními / toto podivné nedochůdče neforemné a nestvůra obětována býti má / jak tak zejména Římané v dobách pradávných / tak jeden takový z nich na světlo Boží zrozen / již brzy na Věčnost se vydati musí / a obětmi zvláštními své Bohy domnělé utišovati zvyklí byli. Pak ať o tom svědčí povídačky všední / jakožto také příhody takovéto písaři historickými pilně zaznamenávány a zapisovány byly / že údajně na takovýchto zrozcích podivuhodných taktěž cosi neobyčejného viděti možno jest / tudíž, že údajně rozháranost v náboženství a vládnutí z toho nastává. Jak to nyní v dobách našich vše hříšností a neřestmi překypuje / tedy nám také Bůh znamení všeliká a takřka zvěstování svého hněvu sesílá / aby k pokání nás pohnul a přiměl / a tím potrestání zasloužené od nás odvrátil.

Co se nyní současných dvou nedochůdčat týká / byla tato snad hodna téhož, že ona pramálo v bázni Boží nazírána byla. To první jest jedné služtičce / tak dne 4. listopadu, léta páně šestnáctistého dvanáctého, ke čtvrté hodině odpolední v městě Lutychu narozeno bylo, ostatně podoba z masa a kostí dobře formovaná byla / leč dvě hlavy mělo / čtyři paže, čtyři nohy a chodidla / stejně jako všechny údy ostatní, jako by to dvě děti byly / leda, že toliko jedno břicho mělo / jak vizuálně i jinak viděti býti mohlo. Zrozenec tento nyní, jakmile na svět přišel, později ještě v hodinu tutěž smrti propadl. Rodiče jeho, občané původu sprostého / ve výše zmíněném městě Lutychu žijící, z něhož žalmista S. Phillian v místě, které se Über der Mase nazývá / toho času do Německa pravděpodobně přispěchavše. Bylo, jak v neděli / kteréhožto dne na svět přišlo / tak i následně v pondělí a úterý rovněž mnohými prohlíženo / ti všichni o tom zповěd' a taktěž svědectví upřímné poskytnouti mohli. Co jen asi podoba takováto znamenati má / nechť vyložení vzdělců jiných uloženo jest.

Jiné nedochůdče jest v Gottsfelgu, vesnici v západních Flandrách na světlo Boží přišlo / otec křečjí řemesla svého / jménem Antoni Cantant / matka jméno Mapcten nebo Maria nesoucí / s jmenovaným Antoni hospodyně ve svazku manželském jsouc / jež naráz děti tři porodila / tak stalo se, že všechny vesměs podoby velmi obdivuhodné byly. To první zcela ohavné bylo / s žebry a nohama těla neživoucího / neb, jako by zde smrt zobrazena byla / bez jakéhokoli rozdílu / tedy, že si mnohý tu podobu prohlédnouti musel. To další jakýsi černý kus masa jako peří černého na hlavě mělo, vedle něhož na obou stranách u uší jakoby dvě náušnice, kteréžto v dnech dnešních ženy a panny nosívají / taktěž na obou bocích dva nálitky nebo boule / jak tyto v dnech dnešních mezi šlechtou / a rovněž taktěž ještě ženštinami lehkými s oblibou užívány

Leták nás informuje o narození čtyř monster, přičemž tři monstra se narodila najednou. Autor poskytuje konkrétní místa a data, sociální status rodičů. Velmi cennou je pro nás zmínka o tom, že monstra brzy zemřela, ale jejich mrtvá těla byla ještě nějakou dobu vystavena k prohlížení. To znamená, že samotná mrtvá těla takovýchto jedinců budila zájem. Autor textu interpretuje znetvořená těla novorozenců jako znamení, protože skrze tyto zázraky se milosrdný Bůh snaží vzbuzovat pozornost a nechává lidi pocítit své požehnání, ale trestá ty, kdo se od něj odvracejí. Autor také dodává, že se na podobná zázračná monstra nesmí lidé dívat povýšeně a s nelibostí, protože jsou odrazem jejich vlastní hříšnosti. Tato znamení jsou interpretována jako způsob „komunikace“ Boha s lidmi, skrze monstrózní narození jakoby ukazuje celé společnosti na její hříchy. V případě siamských dvojčat autor nekomentuje žádný negativní důvod, nechává tuto diskuzi otevřenou. Ohledně narození třech dalších monster naopak moralizuje a vypráví, že monstra ukazují na „hříšný způsob oblékání“ který měly v oblibě šlechtičny a lehké ženy. Zde je ovšem zjevný vliv reformační propagandy, proto je sociální funkce letáku zaměřena na šíření jednoduchého, protestantského způsobu existence. Náboženská funkce letáku provokuje strach u diváka, protože vypovídá o zázracích, které jsou znameními soudného dne. Nenalezneme zde žádné citáty z Bible ani žádnou „posvátnou“ symboliku, autor letáku bere zjev monster nesmírně vážně, ale interpretuje je docela povrchním způsobem. Jedno monstrum z letáku naznačuje, že bychom měli pamatovat na smrt, skrze dvě další hybridní monstra se projevuje boží hněv. O siamských dvojčatech se autor nezmiňuje pravděpodobně proto, že nezapadají do jeho interpretace. I když ilustrace dvojčat přímo svědčí o tom, že nesou pozitivní posláání.

Předchozí letáková produkce ukazuje, že vyobrazení monstrózních novorozenců bylo přizpůsobeno propagandě. Myslíme, že pro letákovou ilustraci platí následující

---

*jsou. To třetí jakýsi šál dlouhý kolem krku mělo / v podobě laloků úzkých nebo límců, jež v dnech dnešních mezi bohatými i chudými nošen jest / leč za příliš necudné považovány jsou / byl navíc tentýž zmíněný šál ne jinak pojat, než jako by tretkami nicotnými posázen byl: mimoto dvě chodidla jako kůň mělo / ruce avšak skrčené a zvrásněné jako drápy kohoutí nebo pařáty byly. Vesměs z podoby celé nedochůdčete tohoto možno viděti bylo, že Bůh zpupnost světa tohoto nestoudného / a speciálně pokolení ženského / takřka v zrcadle očím zpodobniti chtěl / a mnohému pochopiti dát / jak povýšeně na toto s nelibostí nahlíží. Tyto děti prý až do třetího dne živoucí byly / a bezprostředně / jakož i poté jako zemřelé mnohými prohlíženy byly.*

*Tyto nestvůry nebo nedochůdčata obě jsme, jak jen možno bylo / s vlastní podobou bytostí mytické / a kromě toho pro tuto zprávu písemnou použití nechali / ve smyslu dobře míněném mnozí tímto upomenouti umí, za jak nebezpečné to ve světě považují / neboť Bůh nejen prostřednictvím znamení a divů pozornost vzbuzovati se snaží, nýbrž také prostřednictvím soužení samých / jako rány morové jsou / zmírání / doby truchlení / sváry, nepokoje a podobně / hněv svůj dostatečně na srozuměnou dává / a žel Bohu vskutku pocítit nechává. Milosrdný Bůh tyto rány Boží uděluje, abychom vše toto důkladně zvážili / ten / který svoji ruku ještě výše nad nás napřahuje / požehnání své dává a do pokoje spočinouti nechává / a tak potrestání nadcházející od nás odvrátiti se snaží.]*

tvrzení, které nalezneme u Hanse Beltinga v jeho knize „Obraz a kult“. Autor tvrdí, že: „*Během reformace v protestantském prostředí docházelo k tomu, že slovo mělo větší váhu, než obraz, proto obrázková složka může ztrácet svou autentičnost a více směřuje ke znakovosti, vzorcům, symbolům. Slovo pomáhalo kontrolovat interpretaci, ilustrace sice nebyla protikladem pravého textu, ale mohla být interpretována chybně, proto v letákové produkci často nalezneme mnoho citátů z Bible*“.<sup>567</sup> Je pravda, že v průběhu dějin bylo hodně otázek spojených s tím, jak vlastně Bůh vypadá a jak se má zobrazovat. Důvodem bylo to, že obraz nemůže odpovídat chápání Boha, nelze znázornit Boha jako lidskou bytost. Křesťanský Bůh je neviditelný a je přítomen pouze ve slovu, pravý Bůh se projevuje pouze skrze Bibli.<sup>568</sup> To bylo hlavním problémem u radikálních reformačních směrů, které propagovaly obrazoborectví.

Avšak narozené monstrum fyzicky neodpovídá „lidským standardům“, proto jeho znázornění mohlo být chápáno jako vyjádření vyšší reality, jako zdroj moci. Přítomnost „vyšší reality“ by měla být určitým způsobem znázorněna. Bylo nesmírně důležité nikoli, jak umělecky byla vyobrazena, ale jak správně.<sup>569</sup> Správnost ovšem předpokládala podřízení určité ikonografii a často i doprovodnou textovou interpretaci, což vidíme na předchozí letákové produkci.

Většina vyobrazení monster a siamských dvojčat zmíněných výše byla znázorněna stojící, v určitých polohách a s otevřenými očima. Přesto se v textu často píše, že většina případů monster nežila dlouho, maximálně pár dní.<sup>570</sup>

Druhou velkou skupinou vyobrazení jsou letáky, které se zmiňují o pitvách novorozenců. Zdají se být pořízené dle skutečného modelu, s velkým důrazem na anatomické detaily. Je jisté, že apriori se nemůžeme bavit o realistické anatomické ilustraci v 16. století, avšak výtvarníci byli schopní vytvořit efekt přítomnosti podobného tvora, kreslili dle reálného modelu.<sup>571</sup> Avšak rychlost zpravodajství v 16.-17. století ne vždy předpokládala využití aktuální ilustrace, která by byla vytvořená na míru.

---

<sup>567</sup> BELTING 2002, 28–29

<sup>568</sup> Tamtéž

<sup>569</sup> Tamtéž, 58–60

<sup>570</sup> V textech letáků o monstrech jsme se dočetli, že narozená monstra ve většině případů nežila moc dlouho. (I když víme o několika výjimkách). Poté, co monstrum zemřelo, velmi často docházelo k upalování znetvořených těl, obzvláště pokud se jednalo o lidské embryo, jehož vzhled nebyl uznáván za lidský. Vzhled takových monster se mohl kreslit dle popisu svědků či z paměti. V některých případech se zemřelá monstrózní těla nechávala pár dní, aby si je prohlédla společnost, což byla skvělá možnost pro výtvarníka pracovat dle realistické předlohy.

<sup>571</sup> BELTING 2002, 23–24

Pokud budeme mluvit o skutečných kontrfektech monstrózních porodů, kde docházelo k uznávání lidských částí těla, mohou v nás vyvolat dojem naturalistické ilustrace. Jako příklad bychom chtěli uvést leták, který byl rovněž vytištěn rodinnou tiskárnou Valdů, tentokrát Burianem Valdou v roce 1586 a jenž nese název: „*Nowina o zpotvořilem hroznem a zázračném porodu, který se stal na předměstí města Hory Kutny*“.<sup>572</sup> V horní části jednolistu je uprostřed textu umístěn nevýrazně poškozený dřevorez znetvořeného novorozence, který působí odpuzujícím dojmem. Leták neobsahuje žádné nadbytečné dekorum, které ale mohlo být po okrajích vystřiženo. Dále je po obou stranách ilustrace umístěn text básně, která popisuje tuto událost.<sup>573</sup>

<sup>572</sup> **Burian Valda:** *Nowina o zpotvořilem hroznem a zázračném porodu, který se stal na předměstí města Hory Kutny, 1586, kolorovaný dřevorez. JHČA v Třeboni, Historica Třeboň IV, inv. č. 6442, sign 5358A*

<sup>573</sup> [„*Roku osmdesátého Ssestého / Dokázal Pán Bůh skutku zázračného. / Ku středu po druhé Postnij Neděli / Chtě aby gey mnozy Lidé widěli. / Osoba zmrhaná ze Wsy Nebowid / Okusila pro hříjch mrzký mnoných bijd. / Přissla obtěžkaná na Hor Kuten Předměstij / Ku weliké swé widěla nesstětij. / Wyssel z nij Porod náramně přijsserný / Ku podiwu wssem a neobyčegný. / Nakož geho gest wymalowán Obraz / By každý porozuměti mohl snáz. / Pacholátka až přijliss zpotwořilé / Na Uudech několika nezdařilé. / Bez Očij Nosu a Pisku swrchnijho / Newiděl žádný k tomu podobného. / Swrchnij Czelist mělo podál rozdijlnu / A poněkud k Wlčijm zubům podobnu. / Prázdnot krwawau mělo mijsto Nosu / Tak dosslo w hříjchu nesstiatného Losu. / Málo twáři gen zkrwawila prazdnot / Od wlasůw práwě do otewřenij Uust. / Wrch hlawy mělo jelito krwawé / Pod tjm k lewé straně druhé takowé, / Podobné se nynijcky ozdobugij / Lotrynykylawni Ssperky wyzdwiwugi. / Wnitř y zewnitř Smlstwem opleywgaj / Na poctiwost zhola nic nedbagij. / Přitom Wlasůw zpředu y zadu málo / Strassliwau přijssernost ukazowalo. / Prsty srostlé mělo prawe ruky / Gijsti nic nemohlo y trpělo mauky. / Nohu prawau mělo obráčenau zpět / Ukazugijc že opak gde tento Swět. / Za několik dnij plačijc trwalo / Zlým znamenij budaucých Bijd dáwalo. / Tak chtěl Bůh hanebnost gegij ztjžiti / K giným lidem Smlstwo zosskliwiti. / Gsa sprawedliwy dáwa hněw swůg znati / Wssak bijdnij Lidé nechcem nic dbati. / Nedawno w Městečku Dassycých také / Ržijcy se tmu bezelsti wsseliyake. / Dwe dijtek Břijchy strostlýcho narozeno / Což gest také Wrchnosti donesseno. / Gedno druhé rukama objmalo / Obau žiwobytij krátce trwalo. / Tento Rok mnohým těhotným nesstiatný. / Znáti je dáwa začátek neřestný. / Gistě bližij se přijstij dne Saudného / Čzas pomsty hněwu nesnesytedlného. / Poněwadž na wssecky strany znamenij / Wkládá Bůh mezy lid swětem zmámený. / Kteráž wida čin mež Swaté Pokanij / Abychom dossli wssyckni smilowanij. / Gsauce zbawení Sijdy toho Swěta / Dogijti mohli wěčného žiwota. / Skrz zásluhu Krysta Pána samého / Krále Slawy wěčne požehnaného“.* Poté následuje základní informativní text, který vysvětluje událost, jež byla hlavním důvodem k vytvoření tohoto jednolistu: „*Coby takowý a potworný Plod wyznamenáwalo/ geden každý zdráwé rozwážijce/ poznati může: Kterak Pán Bůh wssemohaucý (přednimž nic skryto nenij) trestce a kára/ předně hříjch / neřádných/ cyzoložných/ a smilných Lidi scházení/ kterěž se giž w tomto poslednijm wěku swěta na neywyžšý rozmnožilo a zwobyčegilo: že takowé neřádné lidi/ obogijho pohlawij/ pro přestaupenij Příkázanij Božijho Ssestého/ totiž/ Nesesmilniiss/ nercili na tomto Swětě/ nesstiatným Porodem nawsstiwiiti/ ale také hroznégssým wěčným zatracenijm (nebudau li pokánij činiti) pokutowati chce. Druhé/ to hrozné a potworné Dijté nám ukazgje a zgewuge/ weliký hněw Božij wůbec wssem lidem/ pro nynégssý lehkomyšlný mrzutý Krog/ neb Oděw/ Nebo giž lidé obogiiho pohlawij / nijzkého y vysokého powolanij/ newedij se kterák přetwáreti a zpotwořowati/ tak že misty wssecko po Wlasku a po Turecku / zřezano/ zstříjháno/ a střepeno býti/ a pro wssetečnost newedij se jak oblačeti a strogiti. Pročez Pán Bůh dopausstij tak potworné a zázračné rozenij/ aby skrz to nasse hanebné neprawosti při nás trestal/ a my bychom pokánij činili/ a wice k hroznému pokutowanij na nás přičiny nedáwali/ neb gsme giž prwé dosti na sebe nachowali. Kakož pak po takowém spotwořilem rozenij/ wždycky nětco zwlássstnij a diwného předcházelo. Před zbořenijm a skázau města Geruzaléma/ Tele w u Oltáre kterěž gest k Oběti postaweno bylo/ w Rukau služebnijkůw Kostelnijch / Gehně porodilo. Před smrtij dobré paměti Knijžete Fridrycha Saského/ w Městě Witemberce/ dijte bez hlawy / a s obtaženýma nohami se narodilo. Létha / 36. w Marasské zemi w Městě Brandeburku / dítě w postawe jakoby Fauni/ nebo Plasst na sobě mělo/ se narodilo. Léta/ 47 w Městě Plawně / Potwora se narodila/ kteráž Břicha ani hřebtu neměla/ nohy nahoru k hlawě obráčené mage / a na lewé noze Pupek/ na hlavě pak welika sspičata Hlijza, co Turecky*



Ilustrace novorozence, kterou tisk nabízí, je bohužel částečně poškozená v horní části u hlavy dítěte. Na první pohled dokáže vyvolat odpor i u současného diváka. Všimněme si ale, že se nejedná o amatérský výtvar. Řezbář musel vyrobit dřevěný štoček podle uměleckého návrhu, na němž byly respektovány dětské anatomické proporce. Znetvořená hlava novorozence nemusela být výplodem tvůrčí fantazie, spíše snahou zobrazit anatomickou vadu. Dřevořez je kolorovaný, což by mohlo znamenat větší náklady na jeho vyhotovení. To dokazuje, že tiskárna Valdů se snažila vytvořit kvalitní ilustraci. Zajímavým bodem pro nás může být kreslířova snaha jednoduše, rychle a anatomicky přesně znázornit vrozenou abnormalitu zemřelého tak, jak ji viděl na vlastní oči. V této práci konstatujeme zajímavý pokus o naturalistické zobrazení zemřelého novorozence, určeného pro širokou, a to nejen lékařskou veřejnost konce 16. století. Leták nás informuje nejen o tom, kdy a kde se monstrum narodilo, ale i o tom, jak vypadalo.

Sociální funkce tohoto letáku se projevuje v moralizujícím výkladu narození tohoto monstra, to je považováno za znamení božího hněvu, který potrestá hříšníky za smilstvo. Autor letáku také využil příležitosti vyjádřit vlastní názor na tehdejší módu a způsob oblékání, což podle něj provokovalo k nemravnému chování.

Na letáku nevidíme žádnou ikonografickou složku, pouze anatomickou ilustraci zemřelého novorozence. Zde se však jedná o snahu zobrazit zemřelé tělo, ve kterém byl přítomen svatý Duch. Objekt, ve kterém byl přítomen, má být zobrazen pravdivě. Monstrózní případy byly totiž skutečně do jisté míry považovány za “něco”, v čem byla přítomná boží entita, a proto bylo jejich tělo i po smrti velice důležitým exemplářem.<sup>574</sup> Tělo monstra je zprostředkovatelem boží vůle, o čemž vypovídá jeho zjevná fyzická deformace. Zemřelá monstra jsou pouhým symbolem, znamením, jako sakrální předmět. Jinými slovy náboženská funkce tohoto letáku se projevuje právě ve snaze pravdivě zachytit zvláštnost tvora, skrze kterého se projevuje boží entita. Uvažujeme, že podobná vyobrazení mohla existovat i v rámci radikálního obrazoborectví, které se týkalo jen vyobrazení posvátného, ale nezamezovalo vývoji umění profánního, pro které se otevírají oblasti znázornění každodenního života.<sup>575</sup>

---

*Klobauk stála. Item / Léta / 55. Nedaleko od Města Kralowce / zázračný Kůň se narodil/ kterýž měl diwný habit na sobě zřezaný a zstřiháný/ yakoby byl Brunátný Aksamijt. Protož my lidé widauce kterak zlé věci od Boha trestánij nevcházegij/ ano také že takowá zázračná rozenij hněw Božij předcházely a wyznamenáwali/ a ge w těchto poslednijch časech welmi zhusta a často přehrozně spatrugeme. K nemáme sobě toho lehce wažiti/ neb se nám konečně dege k wegstraze/ abychom pokanij činili / a tak hněwu Božího ugijiti mohli. Burian Walda wytiskl“.]*

<sup>574</sup> BELTING 2002, 20

<sup>575</sup> VALKA 2009, 124

Naturalistická prezentace jevů „nepovedených porodů“ často předpokládala znalost základů anatomie. Některé mědirytové letáky, zejména německé provenience, nám poskytují informace o průběhu pitvy a přítomnosti lékaře-anatoma. Pokud se výtvarník skutečně řídil komentáři odborníků, mohlo by to odpovídat i principům vědecké ilustrace 16. století. Dobrým vodítkem k tomu, zda výtvarník kreslil dle živého modelu, bylo znázornění zemřelého těla, ale hlavně zavřených očí a ležících postav. Tradiční vyobrazení zemřelého bylo ve středověku spíše spojeno se šlechtici a významnými osobami, nebo s vyobrazením smrti Ježíše Krista.<sup>576</sup> Taková zobrazení vždycky předpokládala jakýsi posmrtný kult. V případě Ježíše se zobrazovala pouze jeho zemřelá lidská schránka. Dle stejného principu se mohla zobrazovat i zemřelá monstra, mohlo se jednat o sakrální funkci monstrózních těl.<sup>577</sup>

Pro vyobrazení narozeného abnormálně postiženého se výtvarníci často museli přizpůsobit určité ikonografické koncepci v případě téměř jakéhokoliv lidského monstra, které viděli. Ztvárnění těchto lékařských případů v 16. století nebylo téměř možné zvládnout bez určité znalosti vzorců ikonografie a mytologie.<sup>578</sup> Nejvíce se to týká jevu srostlých dvojčat. Všimli jsme si, že pro siamská dvojčata, která měla dvě hlavy a společné tělo, platilo ztvárnění dle typu Y nebo opačného Y, byla spojená s ikonografií antického boha Januse. V renesanci často docházelo k tomu, že pro znázornění se přebíraly antické vzorce, i když se to týkalo křesťanství.

Janus Geminus byl bohem spojení a byl zobrazován s dvojitou tváří, jedním obličejem viděl dopředu, druhým dozadu,<sup>579</sup> a proto také dokázal předpovídat budoucnost.<sup>580</sup> Právě odtud mohla pocházet myšlenka o propojení podivných narození ve smyslu znamení nastávajících událostí nebo jako důsledek hříchů z minulosti. Janus byl také bohem počátku, pra-hmotou a původně by ztotožňován s chaosem.<sup>581</sup> Ovidius ve svých *Fasti* popisuje boha Januse následujícím způsobem:

Tehdy svatý Janus dvojitě o hlavě podivný,  
Náhle s dvojí tváří mým se ukázal očím.  
Já jsem užasl a vlas započal se mi zdvíhati hrůzou

---

<sup>576</sup> Viz BELTING 2002

<sup>577</sup> BELTING 2011, 83–90

<sup>578</sup> GOMBRICH 2019, 93

<sup>579</sup> Ikonograficky se ale může ztvárňovat jako jeden obličej dívající se doleva a druhý doprava, jeden na východ a druhý na západ.

<sup>580</sup> HOLLÄNDER 1922, 62

<sup>581</sup> BAŽANT 2006, 156–158

Jinými slovy vzhled dvouhlavého boha Januse byl odpudivý a strašidelný, přitom nebyl považován za zlého. Naopak u Římanů byl znázorňován nad vstupy do obydlí, aby odháněl nevíтанé hosty a aby odvracel zlo.<sup>583</sup>

Vzhledem k těmto poznatkům se nyní pokusíme podívat na některé letáky, jež znázorňují jev „mißgeburten“, které se nacházejí ve sbírkách Slezskeho zemského muzea. První je leták s názvem „*Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen*“.<sup>584</sup> Ten nese dvě dřevořezové ilustrace srostlých dvojčat narozených ve vsi Pulsnitz v Míšensku z roku 1605.<sup>585</sup> Jednolist byl vytištěn v Budyšíně tiskařem Nicolaem Zipferem. Dřevořezová ilustrace znázorňuje postavy čerstvě narozených siamských dvojčat typu cephalothoracopagus, která byla srostlá v horní části těla a měla společný zdeformovaný obličej a hrudník. Raně novověkému člověku by se mohlo zdát, že se jedná o jedno dítě, které se narodilo se čtyřma rukama a čtyřma nohama. Výtvarník se snažil pravdivě znázornit tento jev a kladl důraz na deformovanou hlavu a obličej dvojčat. Dokonce zobrazil jejich abnormalitu z několika úhlů pohledu, což by mohlo být důkazem toho, že byla ilustrace vytvořena dle skutečného modelu. Dokládá to i zobrazení pupeční šňůry. Zvláštním faktem zůstává to, že dle textu monstrum mělo tři uši, jedno, kterým bylo srostlé. Na ilustraci se tato skutečnost ignoruje. Prazvláštní překroucená pozice zemřelých dvojčat odpovídá vyobrazení postavy ležící na zádech a na břiše. Na druhém obrázku výtvarník více pracuje s objemem a perspektivou. Postava novorozence je rozdělená na šest úseků, které mohou odpovídat tehdejší proporční teorii o znázornění lidského těla. Avšak končetiny jsou dlouhé a v žádném případě neodpovídají anatomickým proporcím novorozence. Kompozice první ilustrace má lineární charakter, je tvořena několika překříženými diagonálami, má středovou horizontální osu. Při modelování postavy za osnovu byl zvolen trojúhelníkový tvar, částečně vidíme lehkou esovitou linii těla každého novorozence. Postava je umístěna na ose od levého horního rohu do pravého horního.

<sup>582</sup> OVIDIUS 1901, 14; BAŽANT 2006, 158

<sup>583</sup> OSN, 36

<sup>584</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „Pravdivé a skutečné kontrafaktum dítěte zvláštního / jež dne 31. ledna, léta páně šestnáctistého pátého selce z Pulsnitzu / v míšeňském markrabství / narozeno bylo. Jak níže o tomto čísti lze“.]

<sup>585</sup> **Nicolaus Zipfer**: Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen, 1605, dřevořez, 40 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 225

Druhá ilustrace je více dynamická, kompozice je stejným způsobem tvořena několika překříženými diagonálami, středovou vertikální a horizontální osou. Zvláštní je to, že výtvarník zvolil podobnou dynamickou polohu pro mrtvé tělo. Většina kunsthistoriků by pravděpodobně nepřijala náš uhel pohledu, ale zde vidíme určitou manýristickou tendenci. Poloha na ilustraci zjevně není přirozená, pro její dosažení se manipulovalo s mrtvým tělem. Avšak ani na jedné z ilustrací výtvarník nepracuje s perspektivou ležícího těla, spíše jako kdyby divák pozoroval postavu seshora.

Text letáků nám poskytuje informace, kde a kdy se monstrum narodilo a také o pitvě novorozenců, kterou nařídil Wolf Georg von Schönberg (1567–1619). Průběh pitvy je popsán v textu letáku, který uvádí uspořádání vnitřních orgánů. Otázkou zůstává, zda byla pitva veřejná nebo soukromá. Víme, že bylo povoláno několik anonymních osob pro výzkum těla, mezi nimi byl i ranhojič. Avšak přítomný ranhojič žádným způsobem neovlivnil prezentaci zemřelého novorozence. Níže uvádíme text letáku:

Stese felßame Wundergeburdt / dardurch Gott der allmechtige / seinen grossen Zorn und Strasse an den unbußfertigen Menschlichen Geschlechte zu erfennen giebet / und uns zur warnung rechtschaffener Buß und Bekehrung vorstellet / hat sich den 31 Januarii Anno 1605. des morgens fruhe umb 4. Uhr zur Pulßniß in der Meißnischen folge / zugetragen / und ist von einer Bäwrin diese Geburt / neben einer fonsten noch wolgestalten Geburt / die Mißgeburdt todt/ die ander aber leben / alles Weibliches Geschlechts / nu naber auch todt / ersolget. Ist auch solche Wundergeburdt / dergleichen vor nie gesehen / noch ersahren / Auff vorordnung / des Edlen / Gestrengen und Ehrenhesten Wolff Georgen von Schönbergks auff Pulßniß/ Obern / Bretznigk und Gurig /. Als dieses orts Erb und Lehenherrn / in beh sein/ desselben Medici und andern deputirten Personen eroffnet / und die innerliche gestalt im Leibe / erforschet worden/ darinn ex sectione befunden / das es dren Lebern gehabt / zwo harte auff einander gewachsen/ und sehr tresslichen gros auffder rechten feiten/ und diesem nach auff der lincken feiten/ natürlicher Proption/ gegen dem Cörper zu / mit angehesster Gallen/ deßgleichen 4. Nieren uber natürlicher grösse / als zum Corpore, und fonsten faum Kindern so fechs Jar alt sind / gehörig. Die gedärme sind sonften quo ad formam natürlic gewesen/ ausser das es cin anschén gehabt/ als menn es zwenerlen eingeweide gehabt/ Sind auch dren Magen und nur ein Herß/ folches aber gedoppelt zusammen gewachsen/ mit einer Lungen so dasselbe bedocket/ befunden worden/ das Gehirn im Kopff ist auch in zwen theil/ wie Fonsten natßurlich doch unterschieden/ das eine aber ganß gros befunden worden/ Eusserlich weiset diese Abconterten die gestalt der Wunder Geburt auff beiden seiten/ welche also zusammen gewachsen gewesen/ Hat cin Haupt gehabt/ ein Gesichte/ dren Ohren/ zwen natürliche/ das das dritte aber gedoppelt/ und in Naken/ welehes nur einen gehabt/ zusammen gewachsen/ auch zwey Weibliche Schamglieder besunden/ wie oben der abriß zeigt / Und dir

dem Leser zur Warnung und Buß/ hierbey vorgestellt wird. Gedruckt zu Budissin/ durch Nicolaum Zipfern.<sup>586</sup>

Přestože se jedná na první pohled o naturalistickou ilustraci znetvořených dvojčat, ve skutečnosti se takovou nejeví. Ilustrace nás sice informuje o vzhledu novorozence, ale při detailním rozboru ne zcela odpovídá popisu. Interpretace monstra se pohybuje v dramatickém moralistickém kontextu, proto je sociální funkcí letáku přimět čtenáře k pokání a více být poslušen společenských norem. Náboženská funkce letáku se projevuje jak ve vizuální, tak i v textové složce. Jedná se o zázrak, průběh pitvy dokazuje neobvyklost tvora, skrze něhož se projevuje boží entita.

Podobný případ narozených dvojčat byl prezentován na jiném letáku z roku 1606.<sup>587</sup> Jedná se o mědiryt se signaturou HV,<sup>588</sup> vyobrazující mrtvolu novorozenců před začátkem jejich pitvy.<sup>589</sup> Ilustrace znázorňuje srostlá dvojčata typu cephalothoracopagus, námět je identický s předchozím dřevořezovým letákem. Avšak jednalo se o jiný podivuhodný porod. Na jednolistu je zobrazena mrtvola novorozenců, ale jedná se o ryzí uměleckou interpretaci. Nespatříme zde totiž ani pupeční šňůru, ani znázornění místa propojení dvojčat, pouze to, jak se navzájem objímají. Jedná se o uměleckou stylizaci, autor záměrně vynechal některé anatomické detaily jejich postižení. Výtvarník klade důraz na hlavy dvojčat a emoční expresivitu mrtvého znetvořeného obličeje. Máme

---

<sup>586</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [„*Toto neobyčejně podivuhodné zrození / kterýmž Bůh Všemohoucí / hněv svůj velký a potrestání nestoudnému pokolení lidskému najevo dáva / a nám jako varování pokání řádné a nápravu naznačuje / se dne 31. ledna, léta páne šestnáctistého pátého, rána brzkého ve čtvrtou hodinu ranní, v Pulsnitzu v míšeňském markrabství / událo / když tehdy u jedné selky toto zrození / vedle toho ještě další zrozenec ztepilý / načez nedochůdče umírá / ostatní však přeživší / všichni rodu ženského / nyní však již rovněž s životem vyhaslý / nastalo. Ať už jakékoli takového zrození podivuhodné / podobného nikdy předtím nikde nikým viděno jest nebylo / ani dosud známo není / na nařízení / šlechtice / přísného a ctihodného Wolfa Georgena von Schönberg z Pulsnitzu / nad / Bretnigk a Gurig / následovně postupováno bylo. Jakožto místní dědic a zeman / v zemi zdejší byvší / tentýž ranhojiče a jiné osoby delegované povolati se jal / aby uskupení vnitřní v těle / prozkoumali / uvnitř při pitvě vnitřnosti nalezeny byly / tři játra obsahující / dvě srdce navzájem srostlá / o velikosti zdravé, na boku pravém / a stejně tak na boku levém / rozměru přirozeného / vůči tělu zbývajícímu / s žlučníkem připojeným / taktéž 4 ledviny velikosti nadpřirozené / než jak k tělu by se slušelo, a jinak spíše dítěti tak šest let starému / náležející. Vnitřnosti jinak quo ad formam přirozené byly / mimo to tělo toto zdání vzbuzovalo / jako by vnitřnosti dvojí mělo / rovněž žaludky tři zde / nalezeny byly / a toliko jedno srdce / to však dvojnásobně srostlé / jednou plicí totéž pokryto / mozek v hlavě taktéž ve dvou dílech byvší / jinak přirozené avšak rozličné / ten jeden však zcela veliký nalezen byl / navenek tato bytost mytická podobu zrozence podivuhodného vykazuje, na obou bocích / ty tedy srostlé býti se zdály / jedna hlava zde byla / jeden obličej / tři uši / dvě prosté / to třetí však zdvojené / a na šíji / kterouž toliko jednu mělo / přirostlé bylo / rovněž dvoje vnější pohlavní orgány ženské nalezeny byly / jak náčrt výše naznačuje / který čtenáři pro varování a pokání / zde uveden jest. Vytisknuto v Budyšině / prostřednictvím Nicolaue Zipferna“.]*

<sup>587</sup> **Monogramista HV:** Siamská dvojčata Anna Maria, 1606, mědiryt, 29 x 23 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 244

<sup>588</sup> Signatura HV pravděpodobně patřila umělci, který pracoval v tiskárně Johanna Bussenmachera v Kolíně nad Rýnem. Je možné, že se jedná o rytinu, která byla předlohou pro několik podobných letáků.

<sup>589</sup> To, že pitva pravděpodobně proběhla, naznačuje textu letáku, který uvádí uspořádání vnitřních orgánů.

dojem, že nakreslil dvě samostatné hlavy, které propojil jedním obličejem. Toto propojení hlav je poněkud vyumělkované. Nohy a ruce jsou protáhlé a překroucené. Bytosti se navzájem objímají, což dodává zobrazení ještě větší dramatičnost. Text letáku ukazuje, že osoba byla pokřtěna jako Anna Marie, žila pouze patnáct minut a její existence tentokrát nebyla vykládána moralisticky.

Wahre und wrgentliche abconterfetrung emes  
Kindes geborn Zu Strasburg am 3 January  
1606, deß nachts nach 12 uhr herm Spital  
„thor neben dem gulden apssel. Davuon der  
Vatter ein Schremer Steffan Schwartz ge“  
Nant, die mutter Anna, und so es beyde merde  
Tins gewesen, ist eß Anna Maria getauffl  
Hatt nur am antlitz 4 ohren 1 Hertz /  
1 Lung, 2 Leber, und gelebt ¼ stundt.<sup>590</sup>

Na první pohled se může zdát, že mědiryt byl nejspíše vytvořen dle skutečného modelu během pitvy novorozenců. Avšak výtvarník zjevně ignoruje základní anatomické detaily. Mědirytec na rozdíl od předchozích ilustrací zobrazil bílou podložku, která člení plochu a vytváří objem. Ležící postavy jsou objemné a jakoby ponořené do polštáře, stínování má několik úrovní. Základem kompozice je obdélník a několik diagonál, které určují polohu nohou a také stínování. Při detailním zkoumání se ukázalo, že tyto diagonály tvoří pěticípou hvězdu. Tvar hlav a poloha chodidel také naznačují, že je přítomen kruh, do kterého jsou vepsaná těla novorozenců. Symbolika pentagramu, který je základem kompozice, může vypovídat o tom, že umělec skutečně zkrášloval a idealizoval těla monstrózních dvojčat. Tato skutečnost může vypovídat o transcendentální funkci ilustrace, skrze znázorněné monstrum se projevuje boží identita, jež měla zázračné pozitivní účinky. Sociální funkce tohoto letáku není úplně zřejmá, vypadá to, že leták neposkytoval žádný prostor pro moralistickou debatu. Pouze nabízí pohled na zázračné tvory, kteří byli pokřtěni. Je pravděpodobné, že leták byl vytvořen pro diváka, který vnímal jev pozitivně a mohl využít ilustraci jako talisman.

---

<sup>590</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „Pravdivé a skutečné kontrafaktum děťátka jednoho, kteréžto / ve Štrasburku dne 3. ledna, léta / páně šestnáctistého šestého, / v noci po hodině dvanácté v rodině / chudobně narozeno bylo / (brána vedle zlatého jablka?) / Jeho otec tesař Steffan Schwartz zvaný, matka / Anna, / a jelikož tak oba zrozenci jako by zdvojeni byli, / Anna Maria pokřtěno bylo. / Na líci jen 4 uši, 1 / srdce, 1 plíci, 2 játra mělo, a 1/4 hodinu pouhou žiti smělo“.]

Případ narození Anny Marie byl ilustrován i na jiném letáku s názvem: „*WAHRE UND ENGENTLICHE CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt/ mi teinem Haupt/ einem Mund/ einer Nasen/ zwenen Augen/ vier ohrlein/ vier Armen und Hanlein/ auch vier Sshenklein und Fußlein/ von dem Haupt oben an/ Halß / Brust/ und Leiblein biß auff den Nabel ein Leib/ under dem Nabel aber zwey Leiblein habend/ beyde Weydlein. So in der Statt Straßburg eingang gegenwertigen 1606. Jahr anff diese Welt geboren worden. Durch N. N. Doctorem Medicinae türklich beschrieben*“.<sup>591</sup> Jednolist pochází z roku 1606 a byl vytištěn ve Štrasburku Johannem Bussemachrem.<sup>592</sup> Na rozdíl od předchozího jednolistu zachycuje tento mědiryt mrtvolý siamských dvojčat zepředu a zezadu. Vrásčité těla nedonošených novorozenců s ochablým svalstvem, pupeční šňůra a detailní propracování jejich propojení ukazuje na to, že se jedná o naturalistickou ilustraci, která byla zpřístupněna skrze leták. Dokonce je zde vyobrazeno zdvojené ucho a znetvořená hlava má pravděpodobnější tvar. Přesto jsou dvojčata symbolicky zobrazena v objetí. Grafika a příběh letáku vlastně spojují podivuhodné narození monstra s vědeckou pitvou a moralistickým posláním:

Eghat zu eingang dieses Nemen Jars nach Christi geburt ein Tausent Gechshundert und Sechs den dritten tag Monats Januarij nach dem alten/ den 13. aber nach dem neue und Gregorianischen Calendar umn Witternacht zu 12. uhren/ in der Statt Straßburg / Anna ß Stessen Schwarßen des Schreiners unnd Burgers daselbst eheitch haußfrau/ hienách abgerissene wunder geburt auff die welt gebracht / So ungefärllich auff ein halbe stundt gelebt/ wegen seiner schwacheit getäufft/ und weil es zwen Wendlein gewesen/ Anna Maria genent morden/ die waren also gestaltet. Erstlichen die Häubtlein/ so zusammen gewachsen erschienen/ wahren/ gleichsam ne in die breit gedrückt weren / hat auffder einen senten/ ein seine erhabene Stirn/ ein Häßlein mit seinen zwenen Naßlöchlein/ ein Wund/ auff ieder senten ein öhrlein/ einen Halß der zimlichen dicte/ ursach bende Hälßlein zu einem gewachsen waren/ forder die Brüstlein unnd Leiblein biß ahn den Nabel/ von dem die Nabelgert (wie mans nennet) herausser gieng gegen und aneinander ein leib/ hat vier under schiedliche wol Proportionirte armlein mit seinen handMein. In gleichem von dm Nabel underwärts zwen unterschiedliche Leiblein/ mit seinen hindertheilen/ Weiblichen glidlein/ vier unterschiedliche Schienbeinlein/ mit seinen fueslein in rechter volfomenheit und disposition/ das klar zuerkennen/ das es zwen kinderlein weiblichen geschlechts sein follen. Daß auff der rechten seiten hat sein

<sup>591</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*PRAVDIVÉ A SKUTEČNÉ KONTRAFAKTUM JEDNOHO ZROZENCE podivuhodného / s jednou hlavou / ústy jedněma / nosem jedním / očima dvěma / čtyřma ušima malýma / čtyřmi pažemi a čtyřma rukama / taktěž čtyřma nohama a čtyřma chodidly malými / od hlavy nahoře / přes krk / hrud' / a tělíčko až po pupek tělo jedno / pod pupkem avšak tělíčka dvě majíce / taktěž lýtka obě. Tak stalo se ve městě Štrasburku nynějšího roku šestnáctistého šestého, kdy na svět tento narozen byl. Popsáno doktorem medicíny N. N. v jazyce tureckém*“.]

<sup>592</sup> J. Bussemacher byl mědirytec, tiskař a nakladatel z Kolína nad Rýnem činný v letech 1580–1613; **Johann Bussemacher**: *WAHRE UND ENGENTLICHE CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt*, 1606, mědiryt, 38 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 242

rechtes ärmlein uber de lincter Setten linckes armlein geschlagen/ und desselben Leiblein/ wie auch daß lincte mit seim armlein daß rechte umbfangen. Es hat auch das auff der rechten seiten/ sein rechtes Schenctlein zwischen des lincten Weidleins bendeu Schenctlein liegen/ das deß lincten linctes Schenctlein oben lage. Auff der anderen seiten/ wahr das Hauptlein den vorden theil in der breite gleich/ und deß rechter sein Kindleins linckes ohrlein/ und des auff lincter seit recjtes ohlein zusammen/ das doch ein iedes sein absonderlich erschiene / und anders nichts dan das die ohrlaplein unden an sast zusammen giessen/ das haubtlein sonsten uberal haarig mit schwarßen härlein/ das leible aber hat / wie die Kinder auff die welt zubringen pslegen weissen harlein/ Lanuginem.

Das Halßlein wie auff der andern/ ganß aneinander/ auch als die eiblein biß an den Nabel wie auff der andern seiten/ und hat daß Kindlein auff der lincten seiten sein rechtes ärmlein uber des andern auff der rechten seiten linctes ärmlein geschlagen/ und also beide Kindlein ie eins das ander mit benden ärmlein und handlein umsang. Deßgleichen hat des lincter seiten rechten schencslein war/ und also auff einer seiten wie auff der andern uber einander geschrenctet lagen/ wie dan der Ubriß und Contrafait klarlich und deutlich vor augen stelt. In ihrer aff nung und Section hat man besunden / das sie zwen Mägelein/ zwen herßlein/ zwen leberlein der eines die gall uber sich wider die Natur/ das ander aber under sich. Item vier Nierlein/ einen schlund/ auch se des nur die halb lung/ und kein milßlein gehabt haben. Die leng der geburt von haubtlein oben an/ biß zu ende des fußlein/ wie das geschrenckt lage/ hat diser Linien viere. Wan aber auch solche wunder Geburten/ neben andern ungewöhnlichen zeichen und wund erwerckten/ nichts weniger under die zeichen Gottlichen zorns und ungenade/ gezelt werden/ und in marheit zuzehlen seind/ So haben wir Menschen lung und alt/ hoch und nider/ Wetb und Mann solches alles wol zu gemut zuztehen/ zu mahrer rewe und buß uns zu keren/ von Sunden abzustehen/ und ein bußfertiges Gott wolgefelliges leben zuführen/ desto mehr ufsach und anleitung. Der liebe getrewe Gott wolle uns sein anad und guten Geist werleihen/ daß solche und dergleichen wunder/ als zorn zeichen/ wahre Gottes forcht und frucht der Gottseligkeit ben uns wircken und verbringen mögen Amen.

Ersilich Gedruckt zu Straßburg/ Nachmals zu Collen Ben Johann Bussemacher. M. DC. VI. <sup>593</sup>

<sup>593</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „Událo se na počátku roku tohoto nového po narození Krista, léta páně jednoho tisícího šestistého šestého, třetího dne měsíce ledna podle starého / leč 13. dne podle nového a gregoriánského kalendáře o půlnoci ve 12. hodinu / ve městě Štrasburku / kdy Anna se Steffanem Schwartzem, mistrem tesařským a občanem tamtéž, hospodyně v manželství žijící / posléze podivuhodného zrozence nesourodého na svět přivedla / ten přibližně půlhodinu živoucí / kvůli své neduživosti záhy jest / a neboť zde děťátka dvě k zření byla / Anna Maria nazývána byla / tak budiž stvořena byla. Již na první pohled hlavičky / tak dohromady srostlé se zdály / býti / jako by jedna takřka do šíře vtlačena byla / na straně jedné / jedno čelo své vypouklé majíc / jeden nosik se svými dvěma dírkami nosními / jedna ústa / na každé straně jedno ouško / jeden krk poměrně silný / samostatné krčky oba v jeden srostlé byly / vpředu hrudníčky a tělíčka až k pupku sahající / od něhož pupeční prut (jak nazýván jest) ven vycházejí, navzájem proti sobě a vedle sebe jedno tělo / čtyři rozličné pěkně rostlé paže malé se svými ručičkami majíc. Stejnou měrou od pupku níže dvě tělíčka různá / se zadečky svými / ženskými ústrojími pohlavními / čtyřmi bércei různými / se svými chodidly malými, v dokonalosti správné a rozvržení / tedy jasně k rozpoznání jest / že děťátka tato dvě pohlaví rodu ženského býti mají. To děvčátko na pravé straně má pravou paži svoji nad tou na levé straně levou paži položenou / a totěž tělíčko / tak jako to levé se svými pažemi malými to pravé objímají se zdálo. Toto také na pravé straně majíc / své pravé stehýnko mezi levými lýtky ležíc / levé stehýnko děvčátka levého nahoře nachází se. Na straně druhé / hlavička v přední části co do šířky stejná byla / a levé ouško děvčátka na pravé straně / a pravé ouško děvčátka na levé straně / že přec každé zvláštním býti se zdálo / a jiného nic než lalůčky ušní dole na hlavě slévající se / hlavička jinak všude vlasatá s černými vlásky / tělíčko ale majíc / jak tak děťátka zrovna na svět přišedší mívajíc chloupky bílé / Lanuginem. Krčky jedné jako druhé / zcela vedle sebe / rovněž jako tělíčka až k pupku jako na druhé straně



Leták nám poskytuje informace o času a místě narození monster, o sociálním statusu jejich rodičů a o průběhu pitvy. Ilustrace přesně odpovídá popisu novorozence. Vypracování podobizny novorozenců bylo pořízeno dle skutečného modelu a pravděpodobně bylo konzultováno s anatomem. Výtvarník perfektně zachytil naturalistickou podobu znetvořených novorozenců, o čemž svědčí znázornění pupeční šňůry a vrásčitá kůže, volí zvláštní překřížené pozice rukou a nohou novorozenců, jako by se navzájem objímali. Ilustrace nabízí pohled na ležící monstrum bez detailního propracování plochy. Postavy jsou objemné, plastické, detailně realistické. Výtvarník se neřídí žádnými vzory, vypadá to, že strávil dost času studováním tohoto jevu. Kompozičně umístil těla novorozenců do trojúhelníku a několika vepsaných diagonál.

Ilustrace sice pravdivě zachycuje vzhled dvojčat, avšak leták zároveň využívá moralistický výklad a interpretuje monstrum v náboženském kontextu. Náboženská funkce letáku spočívá v demonstraci zázračného tvora, který je projevem nadpřirozené boží moci. Sociální funkce letáku spočívá v kritice tehdejší společnosti a vyzývá k pokání.

Je zajímavé, že toto vyobrazení bylo využito Janem Theodorem de Bry (1561–1623) jako předloha pro ilustraci siamských dvojčat v knize Johanna Schencka von Grafenberga *Monstrorum historia memorabilis* z roku 1609.<sup>594</sup> Na původním mědirytu se anonymní grafik snaží o naturalistické provedení, které vzhledem ke kontextu objektivně svědčí o zrůdnosti a ošklivosti zobrazeného jevu. Jan Theodor de Bry ve své ilustraci naopak prezentuje jev srostlých dvojčat s roztomilým obličejem a baculatýma nožičkama, což svědčí o tom, že pravděpodobně neviděl tento případ na vlastní oči a možná ani

---

*/ a děťátko na levé straně svou pravou paži přes druhé děvčátko na pravé straně svoji levou paži propletenou majíc / a tak se obě děťátka, jedno jako druhé, oběma pažemi a ručičkami objímají. Rovněž tak podobně na levé straně pravé stehýnko se nacházejíc / a tedy na jedné straně stejně jako na druhé vzájemně nad sebou křížíc se ležela / jak poté náčrtek a kontrafaktum jasně a zřetelně před oči klade. Po následném otevření a oddělení nalezeno bylo / že ony dva žaludky / dvě srdíčka / dvě játra jednoho žlučníku nad sebou, proti přírodě / to druhé však pod sebou mají. Toliko čtyři ledviny / jeden hltn / každé taktéž jen poloviční plíci / a slezinu žádnou nemělo. Délka zroence tohoto od horní části hlavičky / až na konec chodidel / jak tak natažený ležíc / linie tyto celkem čtyři majíc. Leč kdykoli takovýto zrození podivní / vedle jiných znamená a poselství neobvyklých pozornost vzbuzovali / nicméně znamená Božího hněvu a nemilosti / přičítání jsou / a většinou tak vskutku přičítáno jest / tak musíme my lidé, mladí i staří / vyššího i nižšího vzrůstu / ženy i muži pro toto vše snad k pokoře se dáti / ke skutečné lítosti a pokání se obrátiti / od hříchů upustiti / a v Božím pokání život příjemný věsti / tím více motivu a naučení. Milosrdný a věrný Bůh kéž nám milost svoji a dobrého ducha propůjčiti ráčí / aby takovéto a podobné divy / jakožto znamená hněvu / skutečnou bázeň Boží a zbožnost v nás vyvolaly a probudily. Amen. Poprvé vytištěno ve Štrasburku / Poté v Collenbergu prostřednictvím Johanna Bussemachera. Léta páně M. DC. VI“.]*

<sup>594</sup> **Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 58

nevnímal podobná narození negativně. Existuje také možnost, že J. T. de Bry měl umělecké nutkání jakýmsi způsobem idealizovat podobná zruďná vyobrazení.

Dále bychom chtěli poukázat na jednolist<sup>595</sup> ze sbírky SZM, který přináší informaci o podivném porodu ve vsi Mičíná<sup>596</sup> v roce 1620. Tisk obsahuje velkou mědirytovou ilustraci, která zobrazuje siamská dvojčata vyrůstající ze společného těla. V levé horní části ilustrace je popisek: „*DIß HAUBT IST ETWAß SCHWARTZ MIT BLUED UNDER LOSSEN*“.<sup>597</sup> Pod obrázkem se text dále rozšiřuje:

Ein solches Khnäbla ist inn  
Bergstetten geboren wordten  
In der mitschina einn halbe meill von neysoll.  
[Ručně připsáno]: 1620. Mens. Zidt(?).<sup>598</sup>

Leták nás informuje o místě, kde se narodilo monstrum a o příčině jeho smrti. Grafická podoba siamských dvojčat je celkem dobře vyvedena, ale nejedná se o figuru novorozence. Je otázkou, zda ilustrátor kladl za cíl anatomicky správně zobrazit dětskou postavu. Na mědirytu vidíme dobře vypracované svalstvo dospělého jedince a zvláště zvolenou polohu překřížených nohou. Dalším zajímavým faktem je, že se grafik snažil vypracovat celou postavu, znázorňuje místo propojení a zdůrazňuje abnormalitu tohoto jedince, což by mohlo svědčit o tom, že mohl pracovat dle skutečného modelu. Zároveň zcela odmítá vyobrazení primárních pohlavních znaků, což by mohlo znamenat androgynnost znázorněné osoby. Tato grafika je poměrně rozporuplná a obsahuje jak realistické, tak vymyšlené elementy. Například znázornění místa propojení se zdá být příliš symetrické. Nenalezneme zde žádný moralistický vzkaz, jedinec je zobrazen zemřelý, se zavřenýma očima. Jedna ze dvou hlav postiženého je začerněná, což poukazuje na jeden z důvodů, proč podobný tvor zemřel. Umělecké podání zde každopádně převládá nad realistickým ztvárněním, grafika je velmi stylizovaná, ale není dramatická, naopak spíše působí poklidným dojmem. Androgynnost osoby je určitou symbolikou, která propojuje siamská dvojčata s alchymií. V alchymii je androgyn neboli dvoupohlavní či bezpohlavní tvor symbolem propojení dvou elementů, symbolicky propojením mužského a ženského. Pro výtvarníka jsou siamská dvojčata symbolem

---

<sup>595</sup> **Anonym:** Siamská dvojčata, 1620, mědiryt, 31 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 565

<sup>596</sup> Dnešní Dolní a Horní Mičíná na Banskobystricku.

<sup>597</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*HLAVA TATO TROCHU ČERNÁ JEST, S NÁDECHEM MODRAVÝM POD lalokem svým*“.]

<sup>598</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*Takovýto jinoch / v Bergstettenu narozen byl / v Mitschina půl mile od Neysoll / léta páně šestnáctistého dvacátého, lidských věků (?)*“.]

propojení dvou částí, proto je znázorňuje jako androgyna. V základu kompozice vidíme pěticipou hvězdu a dva propojené trojúhelníky, postava je symetrická. Postava je svalnatá a nemá dětskou anatomii. To vše svědčí o idealizaci figury mrtvých siamských dvojčat. Sociální funkce letáku není zřejmá, spíše klade větší důraz na transientní náboženskou funkci, kde se monstrum jeví být produktem nadpřirozené síly.

Poslední námi nalezený leták pochází z roku 1620 a nese název: „*WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACTUR EINER WUNDER lichen Mißgeburts den 26. Augusti dieses 1620. Jahrs zu Renarßhofen ein Meil Wegs von Newburg ander Ihonaw gelegen von eins Schmidts Weib daseibsten/ addie Welt todt geboren und folgend auß Beselch der Fürstl. Obrigkeit durch Mang Kilian/ Fürstl. Psalßgrds. Contersentern zu besagtem Newburg abgerissen und contersent worden*“.<sup>599</sup> Tento jednolist obsahuje dvě mědirytové ilustrace znetvořeného novorozence.<sup>600</sup> Jedná se o ztvárnění mrtvolý siamských dvojčat, jež mají dvě hlavy, čtyři ruce a tři nohy. Přestože je grafika na tomto jednolistu mistrovsky provedena, nejedná se o naturalistickou ilustraci, i když je v textu uvedena zmínka o pitvě. Především, pro výtvarníka nebylo důležité zobrazení pupečníku.<sup>601</sup> Mangus Kilian měl určité potíže s anatomii novorozenců, a proto zde vidíme svalnaté torzo dospělého jedince, na které jsou nasazeny hlavy puttů.<sup>602</sup> Vyobrazení jejich příliš svalnatého těla mohlo být stylizováno či idealizováno v rámci manýristické tradice. Kombinuje tak realistické elementy zrudných nohou a rozštěpení hrudníku spolu s přehnanou svalnatostí a „andělskými“ obličejí puttů. Klasická je volba gest novorozenců, kteří se symbolicky objímají. Dále uvádíme popis události umístěný pod grafikou:

Diese bende Kinder sennd einer recht zeitlen Geburt unnd Grosse/ auc offenes Wundes gewesen/ als wann sie stark schrenen wolten/ haben auff den Köpffenrotbraun pick es Har gehabt/ einander mit den Armen umbsangen/ als wenn sie einander lieben/ füssen/ oder aber starh mit einander ringen wolten/ das eine dem andern mit der linken/ das ander aber mit der rechten Hand das Haupt herben trukend/ eines dem andern den Arm auff die Achsel/ das ander aber auff die Seiten legend/ der hinder Fuß/ so auß dem Ruken gangan/ ist auff dem rüst/ wie ein Daumen anzusehen/ sonsten aber hater...

<sup>599</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*PRAVDIVÉ A SKUTEČNÉ KONTRAFKATUM JEDNOHO NEDOCHŮDČETE podivuhodného, dne 26. srpna, léta páně šestnáctistého dvacátého v Renarshofenu / na míli cesty vzdáleném od Neuburgu na Dunaji ležícím / jedné ženě kovářově tamtéž / na svět mrtvě narozeno přišlo / a poté / na nařízení vrchnosti knížecí / prostřednictvím Manga Kiliana / knížecí knihy žalmů kontrafaktum ve zmíněném městě Neuburgu / načrtnuto a zkoncipováno bylo*“.]

<sup>600</sup> **Mang Kilian:** WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACTUR EINER WUNDER, 1620, mědiryt, 37 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 560

<sup>601</sup> HOLLÄNDER 1922, 61

<sup>602</sup> Tamtéž, 62

Arm gletscheinend gewesen/ die andere zween Untersüß seind über sich gekrümpt gestanden also / daß sie ben ihrem Leben/ entweder auff den knoden oder seiten deß Fusses hetten gehen müssen / haben auff Erössnung und Besichtigung deß innerlichen Leibs zwen Herß gehabt / deßwegen sie von oben her zwenen Menschen / unter dem gürtel aber nur einem Menschen aleich gesehen/ gestalt sie dann auch nur einen magen / und ein Wolersand Mannlichs Gliedt gehabt haben/ als sie ben der Mutter dren ganßer tag in der Geburt gestanden/ sennd sie endlichen Samstags den 26. Augusti stylo veteri und 5. Septemb. Stylo novo, von...

Und schnoden Welt/ durch diese wunderbarliche Mißgeburt / für eine zukünsstige Strass/ ihres täglich foreseßenden ruchlosen und fündlichen Lebens / zur warnung andeuten und praes'figuriren lassen wollen/ das wird zwar leider Gott erbarm's / die Zeit mit sich bringen: Es ist aber unschwer zuer achten / daß es mehr ein Zeichen und Vorbott seines wider uns erbranntem gerechten Göttlichen Zorns / als einig'es Signum futurae pacis, amoris et fraternitatis mutuae sehn werde / seine Göttliche Almacht wolle iedeck alles umb der Rechtglaubigen/ und in der waren/ allein feligmachenden Religion standthasstig verharrenden...[ dále text není dobře čitelný].<sup>603</sup>

Text letáku nás informuje o místě, času a proběhlé pitvě novorozenců. Sociální funkce letáku spočívá v kritice tehdejší společnosti. Z textu můžeme usuzovat, že interpretace podobného jevu představovala opravdu velký problém, může tak být vykládána jak pozitivně, tak negativně. Rozhodnutí bylo na autorovi textu, který se rozhodl pro negativní výklad a považoval toto monstrum spíše za znamení božího hněvu než za znamení budoucího míru, lásky a bratrské vzájemnosti. Umělec však na to měl jiný názor a zobrazil siamská dvojčata s andělskými tvářemi, jako boží vyslance. Náboženská funkce se projevuje v podobě zázračných dvojčat, která jsou projevem boží moci.

V předchozí letákové produkci jsme viděli příklady monster, která po narození již byla mrtvá nebo žila pouze několik minut či dní. Pokud monstra přežila, zřídka kdy se

---

<sup>603</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „Obě děti tyto kvůli narození včasnému a velikosti / rovněž divem upřímným byly / jako by silně vyděsiti chtěli / na hlavičkách červenohnědý hustý vlas maje / vzájemně pažemi se objímajíc / jako by se spolu milovali právě / taktěž chodidly / či snad tvrdě spolu zápasiti chtíc / že jedno druhému levou / to druhé však pravou rukou hlavu mačkaje / jedno druhému paži na jeho rameno / leč to druhé na boky pokládajíc / noha vzadu / tak na zádech zasazena jest / jako palec vypadajíc / leč jinak majíc ... Zbytek vzezření stejného byl / ostatní dvě stehna přes sebe zkrouceně postavena byla, tedy / že během žití dalšího svého / buď po kotníku nebo po boku chodidla by bylo bývalo muselo chozeno býti / při otevření těla a ohledání vnitřností dvě srdce v těle měla / tudíž shora nazíráno dva lidé / leč pod pasem toliko vzezření člověka jednoho připomínalo / v těle utvářen poté rovněž toliko žaludek jeden byl / a jeden dobře uzpůsobený mužský úd pohlavní mělo / nežli, poté co u matky tři dny celé po zrození zůstalo / konečně v sobotu dne 26. srpna kalendáře starého a 5. září kalendáře nového bylo, ...A svět pustý / prostřednictvím tohoto nedochůdčete podivuhodného / pro potrestání budoucí / života svého denně vedeného bohaprázdného a hříšného / varování naznačiti a předkonfigurovati nechati chtíti / že sic smilování / s dobou s sebou přinášeno jest: Leč těžké vypozerovati není / že by to žel Bohu spíše jako znamení a předzvěst proti nám nasměrovaného Božího hněvu spravedlivého / než jakési znamení budoucího pokoje, lásky a bratrské vzájemnosti / nahlíženo býti mohlo / jeho Boží všemohoucnost chce však vše kolem pravoslavného / a vskutku / samospasitelného náboženství vytrvale setrvávajícího“.]

dozvíme o jejich osudu, ale v 16. století neměla velkou šanci se sama o sebe postarat. Ovšem existují i výjimky, velmi záleželo na druhu postižení.

Dále bychom chtěli prostudovat skupinu letáků, které obsahují podobizny těžce tělesně postižených, kteří se dokázali sociálně adaptovat. Velkou skupinu tvoří letáky o bezrukých kaligrafech. Do určité míry byly tyto osoby také propojeny s interpretací boží vůle a reformační propagandy. Avšak takoví jedinci byli vnímáni pozitivně, hlavně z pohledu toho, že dokázali určitým způsobem být prospěšní společnosti a našli způsob, jak ovládnout vlastní postižené tělo a tím překonali přírodu, což bylo považováno za pozoruhodnou úctyhodnou vlastnost.

Obecně tělesně postižení v 16. století představovali skupinu marginalů, jejichž jediným způsobem živobytí bylo žebrání. Většina badatelů, kteří studovali raně novověkou ekonomiku a sociální politiku, tvrdí, že v 16. století počet žebráků značně vzrostl a jednalo se o celoevropský problém. Dokonce se dochovaly zprávy o jedincích, kteří schválně ze sebe dělali invalidy, aby nemuseli pracovat. Francouzský chirurg Ambroaz Pare psal, že existovali zdraví jedinci, kteří ve snaze získat milodary klamali kolemjdoucí, že jsou postiženi, tím, že ukazovali uřízlé končetiny zemřelých a vydávali je za své.<sup>604</sup>

V 16. století byly také populární humanistické filozofické směry o „dokonalé společnosti“ například díla T. Campanelly „Město Slunce“ nebo Thomase Mora „Utopie“. Hlavní idejí bylo, že každý jedinec má být prospěšný pro společnost.<sup>605</sup> Proto byla sociální adaptace jedinců s těžkými vrozenými vadami nestandardní a dokonce obdivuhodná.

O „bezrukých kaligrafech“ se zmiňují letáky ze začátku 17. století, které pocházejí ze sbírek knihovny Národního muzea. Tyto zahraniční tisky byly součástí jednoho souboru humanistických příležitostných jednolistů z oblasti Lužice. Takzvaný „Lužický soubor“ je velice podobný „Kodexu Dobřenského“ ze Strahovské knihovny.<sup>606</sup> Soubor obsahuje 176 samostatných tisků a byl shromážděn a systematicky uspořádán tehdejším soudobým sběratelem z Lužice, který spojil všechny tyto letáky v jediný svazek. Tisky pocházely z několika lužických měst a dokládají informace o jejich obyvatelích, zachycují velký počet údajů o tehdejší společnosti, kulturním i

---

<sup>604</sup> PARÉ/PALLISTER 1982

<sup>605</sup> V pojetí Maxe Webera protestanti kladli důraz na to, jak může být člověk prospěšný pro celou společnost.

<sup>606</sup> BOHATCOVÁ 1957, 5

politickém životě v českých a cizích městech. Také pojednávají o těsném soužití lužického obyvatelstva s českou „mateřskou“ zemí.<sup>607</sup> Přesto sbírka neobsahuje ani jeden česky psaný leták, většinou se jedná o latinské a německé prameny. Výjimečně se objevují dokumenty v řečtině a italštině. V tomto souboru nalezneme dva jednolisty s podobiznami „bezrukých kaligrafů“.

Prvním je dvoulist z roku 1616, který je potištěn na vnitřní apertuře a obsahuje dvě dřevořezové ilustrace, které jsou vizuálně zdůrazněny dekorativním rámem. Autorem letáku je P. Cellarius. Tyto dva dřevořezy znázorňují podobizny svlečené a oblečené postižené Magdaleny Emohnie z Magdeburku.<sup>608</sup> Základem byl standardní štoček s drapérií, který se opakuje na obou vyobrazeních. Levá ilustrace zobrazuje znetvořenou dívku bez paží, svlečenou do poloviny těla. Postižená má perlový náhrdelník, sedí na obrovském polštáři a snaží se odemknout skříňku klíčem, který drží v prstech pravé nohy. Nedaleko od ní leží knihy a celá ilustrace je „orámovaná“ závěsem. Povšimněme si, že je zdůrazněna disproporcionalita těla dvacetileté dívky. Výtvarník se také snažil poukázat na individuální rysy, zde dokonce můžeme mluvit o snaze o detailní propracování kontrfektu, který by dokázal vyjádřit osobnost portrétované. Řezač vytvořil štoček, na kterém zachytil modelaci objektu, stínování, vzory na plášti či jemnou krajku. Pod levou ilustrací je německý popis:

Kundt und zu wissen sey jedermänniglich, daß alhier ein Mann ist ankommen, welcher mit sich gebracht ha teine gar Wunder Geburt und Schöpfung Gottes, so nie vormaln ist gesehen worden, eine Jungfraw mit Namen Magdalena Emohne, welche geboren ist im ein tausend fünffhundert sechs und neuntzigsten Jahre den 12. Septembris in Ost Frießlande eine Meilwegs von der Stadt Embden, in einem Dorff Engerhave genandt, ohne Arme, mi teinem kleinen Beine, daran sie nur vier Zehe hat, kan ihr selbsten damit zu trincken geben und noch mehr andere sachen verrichten, kan auch die deutsche niederländische, italiänische und und (sic!) frantzösische Sprachen reden und lesen, ein gut Liedlein singen auff niederländisch und frantzösisch, fein bescheiden, kurtzweilig im reden, welches mancher nicht gleuben möchte. Wer nun die Jungfraw lust hat anzusehen, der wolle sich verfügen.<sup>609</sup>

<sup>607</sup> BOHATCOVÁ 1957, 6

<sup>608</sup> **Kundt und zu wissen sei Jedermänniglich**, 1616, dřevořez, 11 x 14 cm. Sbírká Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 65. Viz také HOLLÄNDER 1922, 125–126

<sup>609</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [„*Ve známosti a na vědomí at' každému dáno jest, že sem jakýsi muž doraziv, s sebou vskutku zrozence podivuhodného a Boží stvoření přiněsti se jal, jemuž podobného nic nikdy nikým dříve spatřeno nebylo. Panna jménem Magdalena Emohnie, kterážto narozena byla léta páně tisícího pětistého devadesátého šestého, dne 12. září ve východním Frisku na míli od města Emdenu vzdáleném, ve vesnici Engerhave nazývané, bez paží, s nohou pramalou, na níž pouhé čtyři prsty naléztí možno bylo, ona sama schopna byla s nimi se napíti a ještě mnoho všelijakých věcí dalších prováděti, slovem rovněž v německém, holandském, italském a francouzském jazyku vládnouti, jakož i čísti, popěvek libý zapěti v jazyce holandském a francouzském, s pokorou a rozvážností v řeči, čemuž mnohý věřiti schopen nebyl. Kdož by nyní zatoužiti chěl na pannu tuto pohleděti, at' jen ráčí“.*]

Text v němčině vypovídá o tom, že Magdalena Emohnie je zázračná dívka, která se narodila 12. září ve východním Frísku nedaleko města Embden v roce 1596. Na grafice je zobrazená bez rukou, s jednou nohou, na které má pouze čtyři prsty. Text dále popisuje, jak je postižená dívka zručná, dokáže se o sebe postarat. Autor se zde také zmiňuje, že dívka mluví několika jazyky a umí dobře zpívat. To by ukazovalo na skutečnost, že byla schopná pobavit i vzdělané publikum.

Podobizna Magdaleny Emohnie napravo znázorňuje dívku v bohatě zdobeném plášti s krajkovým límcem a draze vypadajícím účesem, jak drží v prstech pravé nohy pohár. Nad ilustrací je titulek: „*Effigies MAGDALENAE EMOHNIAE, in pago Frisiae Orientalis, Engerhavo, 12. September Anno CHRISTI 1596, natae*“.<sup>610</sup> Pod ilustrací je latinská báseň, která vlastně stručně předává veškeré informace z německého textu:

Magdalin Emohniam cernis, cui patria cunas,  
Pagus ab Embdena non procul urbe dedit:  
Brachium utrumque deset miserae, sed pes tamen illi  
Dexter adest, digitos quatuor, ecce, gerens:  
Hoc nummos capit, hocque bibens vitrum admovet ori,  
Hoc ea cistellam claudit, et hoc referat.  
Fronte hilari atque animo sat pollet, voce canora  
Illam Sirenes vincere posse putes.  
Quin praeter lingvam, qua Belgidos utitur ora.  
Gallico et Ausonio scit bene more loqui  
Sic quod in hoc natura negat, compensat in illo,  
In cunctis mirum quis neg et esse DEUM?<sup>611</sup>

Tato latinská báseň nám ukazuje, že leták byl zaměřen na mezinárodní trh a také na vzdělaného konzumenta. Rozhodně byl víc než pouhým informativním pamfletem či soudobým reklamním plakátem. Tento leták ukazuje, že zázračná dívka je divem přírody, skrze kterou se projevuje boží vůle. Vyobrazení podobných „divů“ přírody byla opravdu raritní a často se sbírala již v 17. století. Informativní funkce letáku spočívá v poskytování

---

<sup>610</sup> Vlastní překlad: [ „*Podobizna Magdaleny Emohnie, narozené 12. září v roce 1596 ve vesnici Engerhaffe, východní Frísko*“.]

<sup>611</sup> Vlastní překlad: [ „*Vnímáš zde Magdalenu Emohnii, či rodný domov je vesnice nedaleko od města Emden./ Nešťastné chybí obě paže, ale přesto je přítomna pravá noha, / která vše nosí čtyřmi prsty. / Tímto bere mince, tímto i sklenici poodnáší k ústům. / Takto tu malou krabičku zamyká a takto zpět odnáší. / Navenek je veselá a duchem je dost silná. / Abyš porovnal, její hlas melodický může překonat Sereny. / Ba i mimo řeč, která je užívána v belgické krajině / umí dost dobře mluvit francouzským a italským způsobem. / V ní se vyvažuje to, co popírá příroda, / kdo popřel, že Bůh je ve všech neobvyklých věcech?*“]

osobních detailů o dívce, jejím vzhledu, zdravotním stavu, kolika mluví jazyky a o jejích schopnostech. Podobná produkce nebyla úplně levnou záležitostí, jejími konzumenty mohli být vzdělanci a měšťané a také vyšší společnost, která byla podobným jevem fascinována. Náboženská funkce letáku tkví v tom, že dívka je žijícím zázrakem, a proto přivolává poutníky a další věřící, aby tento boží zázrak spatřili naživo.

Všimněme si polštáře, na kterém zázračná dívka sedí. Podobný polštář se často zobrazuje na starých dřevořezech o žehnajícím Jezulátku, typu *Christus Mundi*. Na ilustraci, kde je dívka vyobrazena svlečená, dokonce můžeme vidět i roušku. Prezentace nahého těla dívky je důkazem jejího zdravotního stavu, zázračných schopností.

Tento leták je výtvozem určitého městského kulturního prostředí, kde se podobná podívaná na to, jak postižená bezruká jednonohá dívka předvádí své jazykové, pěvecké a další schopnosti, považuje za úžasnou a fascinující. Obě podobizny Magdaleny Emohnie jsou vytvořeny dle živého modelu, jedná se o kontrfekt, který předpokládá důraz na realistické detaily, rysy portrétované osoby. Na jednu stranu se zde ukazuje zruďné deformované tělo a na druhou stranu se jedná o vzdělanou dámu v módním oblečení. Rozporuplnost tohoto jevu je také zdůrazněna určitou groteskností. Pocity, které vyvolávala taková dívka, nebyly v 16. století spojené s lítostí, sentimentálností atd. Ba naopak, spatření podobného krutého osudu vyvolávalo u diváka strach z nadpřirozeného a zároveň fascinaci, jak se dívka dokázala přizpůsobit svému osudu. Převlečení znetvořeného monstrózního těla do módních šatů se jevilo jako jeden ze způsobů socializace. Jinými slovy se jedná o snahu podivného „zázračného“ tvora se podobat plnoprávnému lidskému jedinci. Takové nároky monstra a jeho snaha se podobat člověku, mohly mít i komický prvek.<sup>612</sup> Takto fungoval jeden ze základních principů grotesknosti, který přetvářel hrůzostrašné v zázračné, nízké v ušlechtilé a naopak.<sup>613</sup>

Sociální funkce letáku je velmi propojena s reformační mentalitou. Dívka je příkladem toho, jak lze zvítězit nad svým osudem, má pevnou vůli, a tím je příkladem pro všechny diváky. Protože osoba s pevnou vůlí dokáže žít těžký život.

Druhým pramenem z „Lužického souboru“ je jarmareční leták z Magdeburku, zobrazující podobiznu bezrukého Bartoloměje z Lyfflandu.<sup>614</sup> Dřevořezová ilustrace

---

<sup>612</sup> Dle Bachtinovy teorie groteskního realismu pociťoval člověk ve smíchu vítězství nad strachem, což byl jeden ze způsobů, jak se tohoto pocitu zbavit a přesunout monstrum do kategorie zábavy. Renesanční teorie smíchu, o které budeme mluvit v poslední kapitole, předpokládá, že vytlačoval strach a měnil monstrum ve „směšné strašidlo“. Viz BACHTIN 2007, 56–58, 96

<sup>613</sup> BACHTIN 2007, 57

<sup>614</sup> **Wahrhoftige Contrafactur eines lebendigen Knaben**, Magdeburg 1604, dřevořez, 15 x 10 cm. Sbíрка Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 11.



zachycuje podobiznu bezrukého chlapce v dlouhém zdobeném plášti s límcem, který sedí na velkém polštáři, v prstech levé nohy drží rákos a něco zapisuje do knihy. V pozadí je otevřené okno s krajinářským výjevem. Jednolist je dekorován jednotnou ornamentální bordurou. Níže uvádíme originální text zprávy, jež se postupně mění v modlitbu:

Deus est mirabilis in operibus suis. Warhafftige Contrafactur eines lebendigen Knaben, so in Lyffland anno 1594 geborgen ist, nunmehr seines Alters zehen Jahr, unnd ist also ohne Arme unnd Hände auff diese Welt geborgen, kan auch weder stehen noch gehen, hat in seinen Beinen keine Knie noch Kniescheiben, an dem einen Fuß vier, an dem andern fünff Zehen. Und was ihm der getreive Gott an Aemen und Händen entzogen, ihm reichlichen an den fünffen wiederrehet, daß er sich an Statt der hände mit feinen Füßlein kan nehen, Als sich selber speifet, deßgleichen eine Kandte nimpt bad fchencket ihm selber ein und trindet. Item, fädnet ein Nehnadel ein, und näheth, machet einem Knotten an eine Seidine Schnur, bad thut ihn wieder auff. Drehet einen Zeller umb, und fhicker sich fehr wol zum fhreiben. Bindet fein Hembte feibft auff. Hebet auff allerlen Münß, fie fehen gross oder klein. Spielet zur Kurßweil im Bret, da etliche Herren feind, die es begeren, und treibet fonft mancherlen Kurßweil mehr, nicht allein mit feinen Füffen, fonder auch mit feinen kurßweiligen und fcharfflinnigen Gefpräch. Dann er ist ganss Regsprachig/ und lieblich Angesiche anzufchaiven: Also, das es mit grosser Berwunderung mag angesehen merden. Wer nun solches wunderliches Geschöpff Gottes lebendig beschawen wil, kans alhie umb ein Gebür zusehen bekommen an verzeichnetem Ort.

Bartholome ist mein Nam.

Jeweil ich, das Gott erbarm, Hab weder Finger noch Arm, Bad mich also behelffen muss, Thu ich doch alles mit meim fuss Drumb, frommer Christ, dein le benlang, Sag GOTT für diefe Wolthat Danck, Dass du hast ein geraden Zeib, Wie meinst, Das ich mein zeit vertreib? Das zeige biese Contrafactur, Weil mich nur GOTT und die Natur. Also erfchuff, hat mir doch gebn, Alles zuthun mit mein Rüffn ebn. Geb Gott unnd den Natur Bufchuld, Hab meines Stands sein Bngebult, Weil mich Gott höchlich hat begabt. Mit Bernunft und Wisse manifalt: So viel mit Fäffen und Berstand, Berriche, als ein gerade Hund. Grsen Gotts Wander, o frommer Geist, Danu solchz von im kein Fabel ist.

Also auss Mutter Seib ich kam.

Offt klagen wir, und seind entsesst, Wann uns nur ist ein Hand ver lesst, Als wer ganss Leichnä kranck, Unnd wiffens Gott gar wenig banck. Wann wir gerag sein und gefund, An Augen, Ohren, Hand, unnd Mund, Drumb wölln mir allzeit danckbar sein, Gegen unferm Cchöpffer in gemein. Und mit der Buss ja faume nicht, Auff dass uns das geftrenge Gericht Urgreiff, und in verderben kring, Das für Gott mölle gnädig sein. HERR Got, es stet ubel auff Grden, Bleib ben uns es will Ubend werden: Vonaflem Ubel uns erlös. Es seind die Zeit und Tage boss. Beschere uns ein fecligs End, Nim unfer Seel in deine Händ, Sterck unsern Glauben imerdar Gott helffe, dass es werde mahr. AMEN.

Gedruckt zu Magdeburgk, anno 1604.<sup>615</sup>

---

<sup>615</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „Pravdivé kontrafaktum hochá vskutku žijícího, jenž v Lyfflandu léta páně tisícího pětistého devadesátého čtvrtého narozen byl, nyní ve věku deseti roků, a tento jsa bez paží a rukou na světě tento narozen, tedy ani státi ani choditi nemohl, jeho nohy bez kolen a čéšek sestávati

Na tomto letáku vidíme, že podobizna nohama písícího kaligrafa je schematická, neodpovídá postavě dítěte, ale přesto zachycuje unikátní obličejové rysy. Kaligraf je učesaný a má bohatě zdobený plášť, stejně jako v předchozím případě sedí na velkém polštáři. Na rozdíl od znepokojivého textu působí ilustrace staticky a nevyjadřuje žádné expresivní pocity. Na dřevořezové ilustraci jsou propracovány stíny a drapérie, dokonce jemné detaily jako knoflíky a krajka. Podobné letáky, i když obsahovaly na první pohled poměrně jednoduchá vyobrazení, pořád byly vhodným materiálem pro sbírky kuriozit. Leták nás informuje o zázračném dítěti, které se narodilo bez rukou, ale díky vlastní vůli dokázalo vyvinout jiný talent, kterým se dokázalo uživit. Odsud vyplývá i sociální funkce letáku – propagace první vůle; pro společnost může být prospěšné, pokud každý jedinec bude mít pevnou vůli a ukáže své pozitivní vlastnosti. V epoše reformace to bylo velmi důležité, a proto je sociální funkce velmi spojená s funkcí náboženskou. Náboženská funkce v letáku se projevuje skrze zázračnou osobu a náboženský text, který se proměňuje v modlitbu. Jinými slovy zázračná síla je zde prezentována skrze postiženou osobu, jež projevuje nadpřirozené schopnosti. Jinak řečeno se jedná o živý zázrak, který lze spatřit a poznat skrze něj nadpřirozenou boží moc. Leták lze využívat jako talisman či kultovní předmět. Zvláštní přírodní jevy a osoby neobvyklého vzhledu byly tak populární, že přitahovaly nejrůznější společenské vrstvy. Například pražská měšťanka Zuzana

---

*se zdály, na jednom chodidle čtyři, na druhém prstů pět bylo. A což věrný Bůh mu taktéž paže i ruce odepřel, leč formou chodidel mu opět tuto újmu měrou vrchovatou navrátiti se jal, že tedy on místo rukama chodidly útlými krmíti se uměl. Zatímco se tento krmí, tentýž konvice se chápe, záhy sám si nalíti a píti dokáže. Co nevidět, jehlu šicí nití navlékne, a šije, na nitce hedvábné uzlík udělá, vzápětí avšak znovu jej rozváže. Jeden prst na noze otočí, a jak ten jen k psaní velmi dobře se hodí. Sám košile jemně rozpiná. Způsoby všemožnými prsty své na chodidle zvedá, velké jakož i malé. Občas krátce v deskové hry hraje, zde několik pánů nepřátelských, kteří žádostivi býti se zdají, a jinak všemožné druhy kratochvíle provozuje, nejen útlými chodidly svými, leč rovněž vytríbeně konverzaci zábavnou a důvtipnou. Pak zcela pohnutě mluví počne / a na tváře líbezné pohlíží: Tedy, že to s velkým obdivem sledovati lze. Kdož nyní takovéto podivuhodné Boží stvoření opětovně přivedené k životu viděti touží, může za poplatek na uvedeném místě sledovati. Bartoloměj jméno moje zní. Neb já, smiluj se, Bože. Nemaje ani prsty, ani ruce, ani paže, a i tak si sám pomoci musím. Činím přec vše chodidlem svým. Tak, milosrdný Kriste, po celý život svůj činím. Pověz, BOŽE, zač té blaženosti děkuješ, že rovné tělo máš? Jak myslíš, že mé další dny trávit se snažím? O tom nechť Ti mé kontrafaktum bídné vypovídá, zhoj mě jen, BOŽE a přírodu. Tedy vyčerpání mi to vskutku přec přináší. Vše pouze chodidly svými činiti. Dej, Bože a přírodu, vysvětlení. Neb jest můj stav od narození dán. Neboť mě Bůh měrou vrchovatou obdaroval. Rozumem a věděním rozličným: Tak mohu chodidly vládnouti a já bastard, doznávám, jako psu rovný. Taková má Boží pouť, och milosrdný duchu, neb takový z něj pocházející býti, pohádka žádná není. Tak já z lůna matky své na svět tento přišel jsem. Často naříkáme a zděšením žasneme, když nyní ruka nás opouští, jako by celé tělo onemocnělo. A Bohu vševědoucimu pramálo vděku vyjadřujeme. Když rovní jsme a smysly vnímati schopní, pomocí očí, uší, rukou a úst. Za toť nechť vždy a navždy vděční jsme. Společně vůči Stvořiteli našemu. A s pokáním přec jen nemeškejme. Nedopusť, aby se nás přísný soud ujati jal a do záhuby vehnal. Tedy nechť jest Bůh dobrotivý. PANE Bože, na zemi stále zlo jest. Zůstaň s námi a nechť se večer nachyluje: Ochraňuj nás od všeho zlého. Doba a dny naše zlé jsou. Dopřej nám konec požehnaný, vezmi duše naše do rukou svých. Posiluj víru naši, že Bůh vždy pomůže, nechť se to splní. AMEN. Vytisťeno v Magdeburku, léta páně šestnáctistého čtvrtého“.]*

Strextova z Varvažova měla „obraz muže bezrukého a nohou pišícího“.<sup>616</sup> Z letáku o bezrukém kaligrafovi Bartolomějovi z Lyfflandu se dočteme, jak jej vnímala společnost. Píše se, že kaligraf provozoval „všemožné druhy kratochvílí“ a dokázal vést „zábavnou a důvtipnou konverzaci“. Tehdy se jednalo o zvláštní rozporuplnou zábavu, která předpokládala pozorování a uznávání bizarních ale fascinujících událostí, strašidelných a zároveň požehnaných.

Legendou mezi „bezrukými kaligrafy“ byl Thomas Schweicker. Jednolist nesoucí jeho vyobrazení byl námi nalezen v „Památníku novoměstského měšťana Jana Aleše Compasia“.<sup>617</sup> Majitel památníku vykonával funkci konšela v úřadu perkmistra hor viničných na Novém Městě pražském a také se věnoval literární činnosti.<sup>618</sup> Dnes Compasiovo *Album amicorum* obsahuje ručně psané poznámky a kresby jeho třiceti pěti přátel, které byly pořizeny v letech 1589 a 1593–1628. Většina těchto zápisů byla spojena s jeho studiem v Jeně.<sup>619</sup>

Na stránce 120v najdeme vlepený jednolist se dvěma mědirytovými ilustracemi zobrazujícími portréty Thomase Schweickera (1540–1602) ze švábského Hallu. Tento leták Jan Aleš Compasius získal 17. června roku 1600.<sup>620</sup> Autorem grafik byl málo známý německý mědirytec Heinrich Weirich. Ilustrace nacházející se na levé straně znázorňuje sedícího muže v měšťanském oděvu s čepicí a bílým krajkovým límcem (tzv. okružím), který drží v prstech pravé nohy pero a píše na papír „*DEUS EST MIRABILIS IN OPERIBUS SUIS*“.<sup>621</sup> Podle předmětů, které leží vedle – pravítko, kružítko a kalamář spojený s pouzdem na pera (tzv. calamarium) – můžeme říct, že se jedná o profesionálního písaře. Vedle něj leží otevřená kniha a opodál stojí váza s kyticí. V pozadí je otevřené okno s výhledem na město.

Ilustrace napravo znázorňuje stejnou osobu v měšťanském oděvu, která tentokrát stojí u stolu, na němž leží kalamář a pouzdro. Povrch ubrusu naznačuje, že písař vykonává svou práci sedě na stole, nikoli na podlaze. Na pravém mědirytu je také zmínka o věku Thomase Schweickera.<sup>622</sup> Na pravé straně dole je nápis: „*PIETAS AD OMNIA*

---

<sup>616</sup> WINTER 1895, 100

<sup>617</sup> COMPASIUS 1593–1628

<sup>618</sup> SVOBODOVÁ 1996, 100.

<sup>619</sup> Tamtéž

<sup>620</sup> **Památník novoměstského měšťana Jana Aleše zv. Kompas**, fol. 120 r., Bezruký Thomas Schweicker ze švábského Hallu, 1593–1628, mědiryt, 18,5 x 11,4 cm. NK ČR, Sign. XVII F 60

<sup>621</sup> Vlastní překlad: [„*Bůh je obdivuhodný ve svých dílech*“.]

<sup>622</sup> [„*Ae(tatis) S(uae) 53*“]; Viz RYANTOVÁ 2007, 365

*EST UTILIS*“.<sup>623</sup> Ilustrace zachycují individuální rysy Thomase Schweickera. Avšak je složité určit, zda byly obě tyto grafiky vytvořeny dle živého modelu. Jedná se především o levou ilustraci, kde vidíme vyobrazení krajiny v otevřeném okně. Je pravda, že se jedná o realistický prvek, který se často využíval v portrétní malbě. V našem případě by to mohlo svědčit o tom, že grafik vyhotovil levou ilustraci dle předlohy, kterou byl nejspíše portrét Thomase Schweickera.<sup>624</sup>

Leták s podobiznou „bezrukého kaligrafa“ byl určen pro nadnárodní trh, o čemž svědčí použití němčiny i latiny. Níže uvádíme text jednolistu z Compasiova památníku:

Quod digitis alii praestant, hoc praestat id ipsum / Schwetckerus mira dexteritate pedum. / Is pede depingit decoratos symmate versus, / Ille cibum pedibus, carpit, esse omne facit. / Hoc opus esse Dei mirandum nemo negabit, / Qui modo pectus habet quod ratione valet.<sup>625</sup>

Dále následuje text v němčině:

Dieweil ich das es gott erbarm. Hab weder finger hend noch arm, und mich also behelfen mus. Schreib ich doch dis mit me: inem fus. Drümb frommer Christ deim lebenslang, Sag Gott für dise Wolthat danck Das dü hast ein geraden leib, wie meinst das ich mein zeit nertreib. Das zeigt dir die contrafactür, weil mich nun Gott und die natür. Also erschüf hats mir doch geben. Alles zü thon mit füessen eben. Essen und trincken ober tisch. Mit meinem füs ich bhend erwisch, Schreib, mahl schnitz, binde bücker ein. Das armbrüst Ran ich braüchensein, zeel gelt und aüf freündlichs begeren, Im bretspil meins mans mich thüe wöhren, Schenckein trinck aüs, die kleider mein Anleg selbs, schneid ein feder fein Thomas Schweicker Halensis. Herr gott es stet ubel auferden Bleib beij es will abent Wörden Von allem übel uns erlös, es sein die zeit und tag sehr böß Bescher uns aüch ein selig end, Nim unser seel in deine hend.<sup>626</sup>

Compasiův leták se jeví nejspíše jako „výstřížek“ z jednolistu, který byl vydán

<sup>623</sup> Vlastní překlad: [ „*Loajalita je správná ke všemu*“ ]; Parafrázovaný výrok z 1. Timoteovi 4:4 [ „*Nebot' všechno, co Bůh stvořil, je dobré a nemá se zavrhnout nic, co se přijímá s díkyvdáním*“ . ]

<sup>624</sup> Existují i další podobizny Thomase Schweickera, které maloval sám.

<sup>625</sup> Vlastní překlad: [ „*Co prsty jiného činí, to prokazuje sám Schweicker, ten má vzácnou šikovnost nohou, když v šatech (syrmatě) vykrouceně touto nohou maluje dekorace, onen i potravu nohama rozděljuje a všechno dělá. Nikdo nepopírá, že toto dílo je Boží zázrak: jaký jednotlivec je, že má myšlenku a že je schopný*“ . ]

<sup>626</sup> Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: [ „*...Neb já, smiluj se, dobrotivý Bože. Nemaje ani prsty, ani ruce, ani paže, a i tak si sám pomoci musím. Píši to přec úsilím velikým: chodidlem svým. Tak, milosrdný Kriste, po celý život svůj činím. Pověz, Bože, zač té blaženosti děkuješ, že rovné tělo máš? Jak myslíš, že mé další dny trávit se snažím? O tom nechť Ti kontrafaktum mé bídné vypovídá, zhoj mě jen, Bože a přírodu. Tedy vyčerpání mi to vskutku přec přináší. Vše pouze chodidly svými činiti. U stolu jísti a pít. Chodidlem svým já místo rukou předměty uchopuji, píši, maluji, vyřezávám, knihy váži. S hrudí vzpřímenou žiti potřebuji, odplatou pykám a po laskavosti dychtím. V deskové hře pána svého se činiti toužím. Bože sám si pítí nalévám, sám si své šastvo oblékám, jemně peři deru, já Thomas Schweicker Halensis. Pane Bože, zlo na Zemi jest. Neopouštěj mě, nechť už se večer nachyluje. Zbav nás od všeho zlého, doba a dny naše velmi kruté jsou, dopřej nám taktěž konec požehnaný, vezmi přec duše naše do rukou svých*“ . ]

v Norimberku v roce 1593.<sup>627</sup> Původní tisk navíc obsahuje i rozsáhlejší text v latině, který byl vzat z práce Philippa Cameraria nazvané *Operae horarum subcisivarum, sive meditationes historicae*, pojednávající o životě nohama písíciho kaligrafa Thomase Schweickera.<sup>628</sup> Níže uvádíme originální text z původního jednolistu, který chybí v Compasiově výstřižku:

Mira est providentia esse sollicitudo natura, quam creator omnium rerum, ei tanquam optima matri attribuit. Ea enim in animalibus membris distortis, velmultilatis, aut debilitatis, veletia omnio deficientibus, plerunque, aliis membris, prater suum officii, ad quod destinata sunt, tale robur et dexteritatem ex diuturna consuetudine suppeditat, ut dicere aliquis possit, non in distinctione membrorum, sed in continuo usu perfectionem consistere. Hac dere saepius cogitavi, cu essemus Comburgi, apud vere nobile, et prastantissimum virum, Dominum Erasmum Neyenstetterum. Is enim cum nulla benignitatis erga nos pratermississet officia, iussit accersi, ex vicinis salinis Suenicis Thomam Schweickerum, natum 31. annos, et quidem honestis parentibus. Quem licet mater sua, absq, brachiis enixa fuisset in lucem, omniatamen munia manuum, pedum subsidio, ita exequebatur, ut quod in uno desideraret, in altero sibi compensatum esse, assirmare non erubesceret. Nam cum in editiore loco, qui aquaret altitudinem tabula, in qua esculenta apposita erant, consedisset, apprebenso pedibus cultro, scindebat panem et alios cibos, pedesea postea, nec non et potum, veluti manus, ori porrigebant. Peracto prandio, pedibus pingebat, nobis omnibus videntibus, tam elegantes Latinas literas, ac Germanicas, ut exempla earum, quasi rerum insolitam nobiscum sumeremus. Postulantibus etiam nobis cultello parabat calamos ad scribendum aptissimos, quos postea nobis donabat. Cum esset ita occupatus, diligenter inspexi formam pedum, quorum digiti erant ita oblongi, et ad restenendas apti, ut procul aspicientibus, manus (pallio enim suo verecunde admodum crurategebant) viderentur. Hoc spectaculum nobis sane iucundum, et ante non visum. Iussus etiam fuerat, paulo ante Casarea Maiestati Diuo Maxmiliano secundo, cum Halam urbem, ad comitia Spirensia, transiret, et Electoribus Palatinatus atque Saxoniae, Ludonico et Augusto se exhibere, quorum Maiestas et Celsitudo, hanc mirandam naturae compensationem, non absque munificentia, et cum ad miratione spectavit. Hoc ipsum illustravit elegantissimo hoc Epigrammate Doctor Ioannes Posthius, Medicus et Poeta eximius.<sup>629</sup>

---

<sup>627</sup> **Philipp Camerarius a Heinrich Weirich:** Bezruký Thomas Schweicker ze švábského Hallu ve věku 53 let, 1593, mědiryt, 27,7 x 34 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. č. HB 856, Kapsel-Nr. 1283b; HOLLÄNDER 1922, 114–115

<sup>628</sup> CAMERARIUS 1591, 156–159

<sup>629</sup> Vlastní překlad: [„Příroda, která je stvořitelkou všech věcí, stejně jako nejlepší matka neobyčejnou schopnost přidělila a tato zázračná schopnost je ke znepokojení. Vždyť ta je ve zrudných končetinách živého tvora, buď zmrzačených, nebo ochablých, anebo je také všechno, co chybělo většině jiných končetin, kromě svých povinností, ke kterým jsou určena, tak vynikající silou a obratností z dlouhotrvajícího zvyku, že by někdo mohl říct, že v končetinách není rozdíl a souhlasí, že dokonalost je ve spojení s praxí. Myslím, že toto se dělo často, když jsme byli v Comburgi, vedle známého a nejvíc vynikajícího pana Erasma Neyensterrera. Ten ovšem s žádnou zdvořilostí rozkázal, aby vůči nám bylo povoleno sloužení, aby byl zavolán ze sousedního solního Suenici (práce) Thomas Schweicker, měl 31 let, a který čestným se narodil rodičům. Kterého jeho matka odhaduje k posvícení. Byl narozen bez paží, přesto noha je zástupkyně všech povinností rukou, tak byl zkoumat, aby co zaprvé potřeboval, kompenzoval v sobě jinak, posilovat se nestyděl. Proto když v navrženém místě přinesl vodu, vstoupil na vysokou desku, která byla vhodná k jídlu, vzal nohama nůž, rozlámal chleba a všechny potraviny, dále tou nohou pít stejně jako rukou, k ústům podnesl. Rychle

Dále následuje latinská báseň:

Mira fides, pedibus dextre facit omnia Thomas,  
Cui natura parens brachia nulla dedit.  
Namque bibit pedibus, pedibus sua fercula sumit,  
Volvit & his libros, praeparat his calamos.  
Quin & litterulas pede tam bene pingere novit.  
Artificis superet grammata ducta manu.  
Maximus hoc Caesar stupuit quondam Aemylianus,  
Donaq: scribenti largus honesta dedit.  
Omnia namque potest vigilans industria, quodque  
Natura ipsa negat: perficit ingenium.<sup>630</sup>

Dochovalo se více výtisků tohoto původního jednolistu. Mědiryt ztvárňující Thomase Schweickera od Heinricha Weiricha byl poměrně populární a sloužil jako předloha pro další tištěnou produkci. Byl například použit jako ilustrace v knize *Monstrorum historia memorabilis* z roku 1609 od lékaře Johanna Schencka von Grafenberga.<sup>631</sup>

Informativní funkce letáku vypovídá o zázračném muži, který se narodil bez rukou, ale naučil se všechno dělat nohama, dokonce i psát. Známe sociální status postiženého, víme, kdy a kde se narodil a také o tom, že díky svému talentu byl velmi populární. Nohama píšící kaligraf byl vzdělaný a uměl několik jazyků, včetně latiny. Sociální funkce letáku vypovídá o tom, že postižený dokázal najít cestu, jak se socializovat. Jeho pevná vůle je zázračná schopnost, jeho postižení předpokládalo, že se z něj nikdy nestane samostatná osoba, ale kaligraf se dokázal o sebe postarat, aby nebyl na obtíž. Dokonce svou zručnost dokázal proměnit ve svůj talent, který prezentoval za peníze. Pro reformační společnost byl Thomas Schweicker velmi dobrým příkladem

---

*za snídání, nohama maloval nám všem divákům, tak elegantní latinská a německá písmenka jako příkladem (taková), kdyby věci nezvykle na sebe bychom používali. Na požádání také nám připravil nožikem pero nejvhodnější ke psaní, které nám potom poskytl. Když byl tak zaměstnaný, pečlivě posoudím tvar nohy, prsty, které byly tak podlouhlé a k uchopení věci vhodné, že z pozorování z dálky jako ruce byly viděné (střih jeho pláště příliš mravně nohy přikrýval). Tato podívaná je nám zdravě příjemná, a že dříve nebyla k vidění. Krátce předtím také byl rozkaz císaře Maxmiliána II. k duchovní komisi, když městem Hall procházel a také voličům (vládcům) kraje a Saxonie, Ludvíka a Augusta, aby sebe ukazoval. Jaký důstojný a vznešený, tento div přírody, vyrovnáním ne bez velkorysosti a když zázraky viděl“.]*

<sup>630</sup> Vlastní překlad: [„Podivná víra, Thomas dělá všechno šikovně nohama. / Příroda rodička mu nedala žádné paže. / Neboť pije nohama, svýma nohama nosí talíř. / Těmato nohama otáčí knihy a připravuje rákos. / Ba dokonce se naučil tak dobře malovat nohou písmenka, / že překonává písmena vedená rukou umělce. / Největší císař Aemylianus (Maxmilian) kdysi nad tím užasnul, / Štědrý, dal píšícímu tyto počestné dary. / Neboť všechno zmůže bdělá píle / A co sama příroda odpírá, toho dosahuje duševní síla (nadání)“.]

<sup>631</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, 31, 35

vítězství vůle nad přírodou.

Leták má velmi silnou náboženskou funkci. V textu nalezneme citáty z Bible, a talent postiženého, stejně jako jeho tělesná vada, jsou projevy zázračného nadpřirozeného ducha.

Thomas Schweicker byl velice populární osobou. Od ostatních bezrukých kaligrafů se lišil tím, že jeho vyobrazení sbírali nejen měšťané a lékaři, ale dokonce se o něj zajímal i sám císař Maxmilián II. Informace z letáků nám prozrazuje důvod císařova zájmu. Texty z letáků zmiňují, že císař Maxmilián II. rozkázal, aby vládce Saska a duchovní komise povolili Thomasi Schweickerovi provádět svá představení, protože tento div přírody považoval za „*důstojný a vznešený*“.<sup>632</sup> Tehdejší současníci se zmiňovali o vystoupení Thomase Schweickera podobným způsobem: „*Tato podívaná je nám zdravě příjemná*“.<sup>633</sup>

Podobný prožitek z pozorování znetvořeného těla byl běžný v 16. století, můžeme jej charakterizovat jako vizuální paradox. Úžas, který vyvolával Thomas Schweicker, byl spojen s jeho „podivuhodnou“ vlastností, jež byla podle všeho považována za projev „magické moci“, pevné vůle, která přemohla přírodu. Tato interpretace ukazuje, že jev „bezrukého kaligrafa“ byl vnímán pozitivně a jeho vyobrazení se sbírala a uschovávala jako talisman.

Námět „bezrukých kaligrafů“ se liší od letákové produkce s námětem siamských dvojčat nebo narozených monster. Bezruké osoby se dokázaly socializovat a představují určitou vznešenou vlastnost, která byla populární ve šlechtické společnosti.

Jev bezrukého kaligrafa by nám mohl pomoci při analýze portrétu abnormálně postiženého muže,<sup>634</sup> který se nachází v kunstkomoře zámku Ambras.

Tento obraz pravděpodobně pochází z třetí třetiny 16. století.<sup>635</sup> Autor i portrétovaná osoba zůstávají anonymní. Současní badatelé doposud mají problém identifikovat vyobrazenou osobu<sup>636</sup>, my však zastáváme názor, že se jedná o portrét

---

<sup>632</sup> CAMERARIUS/WEIRICH 1593 [„...*Iussus etiam fuerat, paulo ante Casarea Maiestati Diuo Maxmiliano secundo, cum Halam urbem, ad comitia Spirensia, transiret, et Electoribus Palatinatus atque Saxoniae, Ludonico et Augusto se exhibere, quorum Maiestas et Celstituto, hanc mirandam naturae compensationem, non absque munificentia, et cum ad miratione spectavit*“]; ALDROVANDI 1642, 479–482

<sup>633</sup> CAMERARIUS/WEIRICH 1593 [„*Hoc spectaculum nobis sane incundum, et ante non visum*“.]

<sup>634</sup> **Anonym:** Bildnis eines behinderten Mannes, 16. století, olej, 135 x 110 cm. Vídeň, KHM, inv. č. GG 8344

<sup>635</sup> Co se týče datace tohoto portrétu, je pravděpodobné, že se dostal na Ambras později. Inventář z roku 1621 se o něm nezmiňuje. Vzhledem ke zmínce v letáčích ohledně toho, že se o Thomase Schweickera zajímal Maxmilián II., předpokládáme, že právě on byl objednavatelem tohoto obrazu, nikoli Ferdinand II. Tyrolský. Z toho vyplývá, že obraz byl pořízen kolem roku 1570, čemuž odpovídá i věk zobrazené osoby.

<sup>636</sup> AUER 2006

Thomase Schweickera.

Na obraze vidíme obnaženého muže s knírkem, ochablýma rukama a překříženýma nohama, který leží na břiše na zeleném ubrusu. Muž má na sobě pouze červenou čepici a okruží. Poblíž něho stojí malá dřevěná skříňka zamčená na klíč. Nad vyobrazenou osobou je malba poněkud poničena. Studie ukazují, že se jedná o zbytky jakéhosi červeného papíru, který byl přidán na obraz a zakrýval nahé tělo zobrazeného.<sup>637</sup>

Dle studia předchozích jednolistů můžeme říct, že je tato osoba podobná Thomasu Schweickerovi, bezrukému kaligrafovi ze švábského Hallu. Všimněme si, že je na obraze zobrazen ležící na zeleném ubrusu, který je typický pro jeho každodenní prostředí.<sup>638</sup> Malá skříňka zamykající se na klíč může být právě tou, kde schovával své písarské náčiní, využívané v průběhu jeho předvádění. Na ambraském obraze však vidíme, že Thomas Schweicker je v tomto aspektu zobrazen poměrně realisticky, až bychom mohli říct, že je malován dle živého modelu. Avšak existuje několik zásadních momentů.

Někteří badatelé vyslovili názor, že umělec mohl přimalovat Schweickerovi ruce, aby jeho portrét nebyl tak ošklivý.<sup>639</sup> My však zastáváme názor, že portrét realisticky znázorňuje postavu Thomase Schweickera a byl pořízen právě proto, aby prozradil jeho skutečný stav. Všimněme si rukou Thomase, vypadají ochablé, což nás přivádí k myšlence, že je potřeba kriticky analyzovat dobové prameny, vypovídající o životě této osoby. Zde hraje velkou roli rozdíl mezi soudobým vnímáním 16. století a vnímáním současného diváka.

Dovolíme si poukázat na to, že na všech ostatních vyobrazeních s výjimkou portrétu ze zámku Ambras je Thomas Schweicker zobrazen oblečený v dlouhém černém rouchu, které by mohlo schovat jeho postižené nehybné ruce. Thomas Schweicker ale byl velice populární osobou, dochovalo se jak velké množství jeho podobizen, tak informace o životě nohama píšícího umělce. Také se o něm zmiňuje Ulisse Aldrovandi, Johannes Schenk von Grafenberg starší, Felix Platter<sup>640</sup> a další lékaři 16. století. Aldrovandi ve své knize *Monstrorum historia* v kapitole *O špatně zformovaných pažích a rukou* nám

---

<sup>637</sup> AUER 2006, 148

<sup>638</sup> Plnil své předvádění na stole. Viz CAMERARIUS/WEIRICH 1593. Portrét Thomase Schweickera od Jakoba Hoffmanna ukazuje, že ubrus měl zelenou barvu. **Jakob Hoffmann:** Portrét Thomase Schweickera ve věku 54 let, 1595, olej. Soukromá sbírka

<sup>639</sup> AUER 2006, 148

<sup>640</sup> KATRITZKY 2012, 208; PLATTER 1680, 556–557



poskytuje informace o Thomasu Schweickerovi a uvádí, že měl horní končetiny „*bud' deformované, zmrzačené nebo ochablé, nebo chybějící*“.<sup>641</sup> To dokazuje, že pro soudobou mentalitu 16. století neexistoval tak velký rozdíl v tom, zda Thomas Schweicker měl zmrzačené paralyzované ruce, nebo je neměl vůbec, důležité bylo, že je nemohl využívat.

Na ambraském obraze je dobře znázorněna skutečnost nehybných paralyzovaných rukou. Překřížené nohy kaligrafa naopak nejsou postižené a ukazují, jak dobře Thomas Schweicker dokázal ohýbat dolní končetiny.

Na ambraském obraze bylo potřeba zobrazit Thomase Schweickera obnaženého, aby měl divák možnost zkoumat podobný „záračný“ jev. Bylo to spojeno s manýristickou snahou odhalit podstatu toho, jakým způsobem Thomas Schweicker dokázal podržet přírodu své vůli a jak nahradil funkce rukou nohama. V průběhu času se vnímání portrétního znetvořeného kaligrafa změnilo. Je pochopitelné, že pozdější generace nesdílela nadšení manýristických sběratelů z tohoto obrazu. V inventáři z roku 1730 byl obraz připsán Thomasu Schweickerovi, ale tentokrát již bylo vynecháno, že se jedná o „bezrukého“ kaligrafa.<sup>642</sup> Později se inventář z roku 1788 o tomto portrétní zmiňuje jako o zrůdě, jejíž tělo přikrývá červený papír.<sup>643</sup> O stejné skutečnosti, tedy červeném papíru, vypovídá i dřívější inventář z roku 1666.<sup>644</sup>

Všimněme si nepropracovaných hýždí figury na obraze, okruží a červené čepice na postavě. Považujeme za zvláštní, že by malíř zobrazil Thomase Schweickera takto „napůl“ oblečeného. Rakouská badatelka Margot Rauch také uvádí, že již původně byl na obraz přilepen červený list papíru, který přikrýval deformované tělo a ruce Schweickera.<sup>645</sup> My si však dovolíme předpokládat, že se nejednalo o pouhý červený papír, tento „kryt“ mohl být součástí portrétní a na něm mohl být vyobrazen červený plášť.<sup>646</sup> Jinými slovy, původně byla postava namalovaná oblečená, a pokud chtěl pozorovatel zjistit reálný fyzický stav Schweickera, mohl zvednout papírovou pokrývku a spatřit jeho nahou deformovanou podobu. Podobně jako u renesančních anatomických letáků. Takové letáky při otevření odhalovaly stavbu lidského těla a poskytovaly

---

<sup>641</sup> ALDROVANDI 1642, 481 [„*Quandoquide ea, mebris animantium distortis, vel mutilatis, aut debilitatis, veletia penitus deficientibus, plerumque aliis membris praeter suum officium, cui sunt destinata, tale robur, and dexteritate, ex continua consuetudine suppeditat, ut mirum sit dictum*“.]

<sup>642</sup> AUER 2006, 148; Osobně si myslíme, že vyjádření „bezruký“ bylo tvůrcem inventáře vyhodnoceno jako zavádějící právě z důvodu, že na obraze ruce měl.

<sup>643</sup> Tamtéž

<sup>644</sup> RAUCH 2007, 135 [„...mit einem roten pappier, so schadhaft bedeckt“.]

<sup>645</sup> Tamtéž

<sup>646</sup> Badatelka Rauch Margot si myslí, že původně byla na tomto papíře namalovaná červená deka nebo plášť.

trojrozměrné znázornění vnitřních orgánů.<sup>647</sup> Technické provedení těchto jednolistů vyžadovalo vyhotovení dřevořezů jednotlivých orgánů na různých listech papíru, které byly rozřezány a slepeny dohromady.<sup>648</sup> Svým způsobem tyto letáky stručně ukazovaly průběh pitvy. V zakrytém stavu takové letáky prezentovaly sedící či stojící figury nahých mužů a žen odpovídající renesančním kánonům krásy. Postavy nebyly vyobrazené jako mrtvé, naopak byly stylisticky upravené, měly otevřené oči, některé se dokonce usmívaly. Pokud se divák chtěl dozvědět „tajemství“ letáku a zvedl kus papíru, který často míval tvar břicha, spatřil šokující pravdu o anatomické stavbě lidského těla.

Portrét Thomase Schweickera byl vytvořen dle stejného principu a předpokládal podobnou komunikaci s divákem. Malíř přilepil na obraz povlak s vyobrazením pláště a tímto způsobem se vypořádal s tím, jak prezentovat nahé ošklivé tělo. Tento způsob se nám v portrétní malbě jeví jako dost neobvyklý, ale rozhodně upozorňuje na umělcovu vynalézavost a nápaditost, nebo také poukazuje na jeho zkušenost s výrobou podobných letáků.

Docházíme k závěru, že znázornění jevu „homo deformis“ na jednolistových ilustracích mělo téměř vždy moralistický výklad. Takové letáky byly často spojené s reformační tematikou a zaznamenávaly „zázraky“, které byly symbolem božské moci. Nejčastěji byly spojené s apokalyptickou tematikou, avšak zobrazené monstrum bylo chápáno jako „posvátný zázrak“, který byl transcendentálního původu. V této souvislosti byla jednou z primárních funkcí takovýchto letáků kultovní funkce – funkce „talismanu“. U takové jednolistové grafiky často docházelo ke schematizaci vyobrazení či určité „lhostejnosti“ k anatomickým detailům. Výtvarníci mohli monstra zobrazovat jako hybridní mytologickou postavu. I když vytvářeli vyobrazení dle skutečného modelu, stejně se řídili určitými ikonografickými schémata a dodávali „homo deformis“ celou řadou ikonografických elementů, včetně symboliky Ježíše Krista. Monstra byla chápána jako znamení nadcházející apokalypsy. Jejich reprezentace byla spojena s intenzivním vizuálním prožitkem božské přítomnosti. Jinými slovy byla znetvořená těla „homo deformis“ důkazem božské moci a měla jakousi numinózní povahu. Princip numinozity se odrážel ve zkušenosti, během které pozorovatel spatřil strašidelnou a zároveň pozitivní moc posvátného božstva. Aby výtvarník vystihl dobře podstatu tohoto jevu, musel

---

<sup>647</sup> Interaktivní vyobrazení pramení z anatomických grafik s papírovým přikrytím. Ve studijních anatomických grafikách kontaktoval divák Boha skrze opravdové ztělesnění jeho tvaru – skrze vnitřek živých lidských těl. Viz například SCHMIDT 2017, 109

<sup>648</sup> Viz CARLINO 2012

vyobrazení znetvořených těl poupravit dle ikonografických principů. Zde vzniká vizuální paradox, čím realističtěji byl vyobrazen zemřelý znetvořený novorozenec, tím silnější byl divákův prožitek božské moci, strašidelné, ale zároveň blahodárné. Takový intenzivní vizuální zážitek proto byl využíván k šíření reformačních a morálních hodnot. Některé ilustrace demonstrují kombinaci realistických prvků a určité „magičnosti“, nadpřirozeného dramatu.<sup>649</sup>

Jev „bezrukých kaligrafů“ se pohyboval ve stejné rovině. Byl prezentován jako zázrak, který vyvolával celou škálu protikladných emocí – strach a obdiv podivuhodné moci přírody či Boha, potěšení z jejich talentu. V kontextu bezrukých kaligrafů se jednalo o jednu z nejdůležitějších vlastností té doby – pevnou vůli. Přesně tato vlastnost dělala jev bezrukých kaligrafů atraktivním pro vyšší a vzdělanou společnost, protože dle soudobých představ ten, kdo dokázal podřídit nadpřirozeno své vůli, byl považován za mága. Postižení kaligrafové se byli schopni do určité míry socializovat a obstarat si některé své základní potřeby, což bylo velmi atraktivní i z hlediska protestantismu.

---

<sup>649</sup> SPINKS 2015, 38

### **3. „Homo deformis“ na šlechtickém sídle v letech 1526 až 1620**

#### **3.1. Lidské kuriozity jako živý sběratelský exemplář na šlechtických a panovnických dvorech**

V 16. a začátkem 17. století bylo vyobrazení tělesně deformovaných lidí v manýristických sbírkách velice populární tematikou. Často se jednalo o umělecká díla, v nichž hrála velkou roli dokumentační složka, díla zachycovala skutečně existující postavu. Ve dvorském a šlechtickém prostředí této doby se setkáváme se zvýšeným zájmem o „homo deformis“ jako o sběratelský exemplář. Vznešení sběratelé projevovali zájem o živé bizarní bytosti, jejichž přítomnost na šlechtických a královských dvorech upozorňovala na zájmy vladaře, jeho vzdělanost a odvahu poznávat svět.<sup>650</sup> To naznačuje, že sběratelským exemplářem by mohly být nejen výsledky umělecké tvorby či přírodovědné exponáty, ale i živí lidé, kteří měli abnormální vzhled.

Tato kapitola se bude zabývat společenským postavením lidí s deformovaným tělem na šlechtických a panovnických dvorech mezi léty 1526 až 1620. Na konkrétních případech ukážeme, kam dvorská společnost zařazovala podobné kuriozity a jak reagovala na jejich zvláštní vzhled.

Zvědavost a záliba v podivnostech a exotice byla důvodem pro existenci dvorních bavičů, šašků a dalších bláznů.<sup>651</sup> Zároveň existence portrétů těchto osob ve sbírkách kuriozit vyžaduje podrobnější prozkoumání všech aspektů jejich každodenního života ve dvorském prostředí. Zjištění sociálního postavení „homo deformis“ na panovnických a šlechtických sídlech by mohlo usnadnit odpovědi i na umělecko-historické otázky.

Několik historických studií konstatuje fakt, že tělesně postižení byli přítomni na nejrůznějších dvorských slavnostech šestnáctého století.<sup>652</sup> Ve střední Evropě této doby pořádal nejslavnější radovánky Ferdinand II. Tyrolský na zámku Ambras.<sup>653</sup> Na těchto oslavách byla přítomna i česká šlechta.<sup>654</sup> Ferdinand II. Tyrolský a jeho manželka Filipína Welserová zároveň patřili k nejznámějším sběratelům lidských kuriozit ve střední Evropě. V jejich sbírce najdeme obrazy členů rodiny trpících nadměrným ochlupením,<sup>655</sup>

---

<sup>650</sup> KOLDINSKÁ 2001, 85

<sup>651</sup> HEERS 2006, 115

<sup>652</sup> FLEMING 2011, 272; KATRITZKY 2012; ZAPPERI 2004

<sup>653</sup> BŮŽEK 2000, 137–161

<sup>654</sup> Tamtéž

<sup>655</sup> Hypertrichóza je vrozené onemocnění, které se projevuje nadměrným růstem lidského ochlupení.

portrét muže postiženého artrogrypózou a další vyobrazení osob se zřetelnými tělesnými deformacemi. Historik Josef Hirn se zmiňuje, že v roce 1585 lokaj Ferdinanda II. přivezl z Polska na zámek Ambras tři „trpaslice-pečovatelky“.<sup>656</sup> Později vládce Tyrolska obdržel jako dárek trpaslíka od Anny z Wolkensteinu.<sup>657</sup> Další osobou, která byla darována arcivévodovi, byl osmnáctiletý Ital trpasličího vzrůstu, jmenoval se Magnifico a dle tehdejších současníků „měl velice drzou a zábavnou povahu“.<sup>658</sup> Trpaslík dříve sloužil kardinálovi Christophovi von Madruz, po jeho smrti se ocitl v Tridentu a později u Kašpara z Wolkensteinu.<sup>659</sup>

Osoby trpící trpaslictvím byly na arcivévodském dvoře v Innsbrucku velice žádané. Mezi nimi stojí za povšimnutí liliput Thomele, který byl tak oblíbený, že ho Ferdinand II. přivezl s sebou na svatbu Viléma V. Bavorského a Renaty Lotrinské. Tato významná událost se konala 22. února roku 1568 v Mnichově a byla popsána hned několika tehdejšími současníky: Heinrichem Wirrem,<sup>660</sup> Massimem Troianem<sup>661</sup> a basilejským lékařem Felixem Platterem.<sup>662</sup> Díky těmto poznatkům se můžeme dozvědět, jak podobné oslavy probíhaly a jakou úlohu během radovánek plnili lidé se zřetelně deformovaným tělem. V *Dialoghi* Massima Troiana najdeme popis této události, avšak všechny tři záznamy se od sebe v detailech liší. Proto níže uvedeme verzi, která spojuje a doplňuje informace ze tří textů:

---

<sup>656</sup> HIRN 1885, 468; Srov. KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67

<sup>657</sup> Tamtéž

<sup>658</sup> HIRN 1885, 467

<sup>659</sup> Tamtéž

<sup>660</sup> WIRRE 1568, fol. 54v [„*Von Schaw Essen muß ich sagen. / Ain Pasteten ward da gebacht / Ain lebendigen Zwerg drein gmacht. / Inn ain Küriß muß ich sagen / Hinauff für die Fürsten tragen / Wie man Sy nun hat auffgethon / Hat sich der Zwerg wol schen lon. / Gantz mundter frölich gsund und frisch / Auß der Pasteten auff den Tisch. / Gegangen und mit Reuerentz / Sich gegen allen Fürsten bhentz. / Erzaigt wie sich dann hat gebirt / Wiewol mans gleich nit glauben wirt. / Da leyt mir warlich wenig an / Dann ich es wol beweysen kan. / Darmit man mich besser verstand / So hat in Ertzhertzog Ferdinand. / Mit jr Durchleücht bracht auß Tyrol“.*]; Srov. KATRITZKY 2006, 49

<sup>661</sup> TROIANO 1569, fol. 80 [„*Nel primo servitio su portato un pastello, e dentro vi era un picciolo nano, del Serenissimo Arciduca Ferdinando d' Austria, tutto armato d' arme bianche: poca pezza stato in tavola che nessuno se ne auedeva: lo Scalco, in aprire, che fece il pastello, il Nano salto in piedi, e disfodro la spada, che nella cintura haueva, e con destri salti, per sopra la tavola, fece quattro levate di spada: e dopo, con gran riverenza, tocco la mano prima allo Sposo, dopo alla Sposa, e cofeguentemente, a tutti che nella mensa erano fevtati.*

–*E quanto era grande il Nano?*

–*Poco meno di due palmi e mezo, e di sei anni.*

–*Com e possibile?*

–*Credetelo senza dubbio ch'io per quanto givrar posso ui givro ch'io ui narro historie, e non fabule“.*]

<sup>662</sup> PLATTER 1680, 546; KATRITZKY 2006, 49; KATRITZKY 2012, 122

Během svatební hostiny na stůl byl přinesen masový koláč<sup>663</sup> s pokličkou [z pečiva?], uvnitř kterého byl schovaný Thomele. Měl na sobě bílé brnění a za opaskem malý meč. Najednou se rozbila horní kůrka a trpaslík vyskočil z koláče na stůl, poté svou zbraní ničil jeho zbytky. Svým chováním donutil všechny hosty se smát a obdivovat ho, poté jako vítěz s velkou úctou popřál ženichu a nevěstě. V té době liliput měl šest let a byl pouze dvě a půl palmy vysoký.<sup>664</sup> Tento trpaslík patřil arcivévodovi Ferdinandu II. Tyrolskému a již od roku 1568 byl v jeho službách jako dvorní bavič.

Podobná podívaná v průběhu stolování patřila k častým formám renesančních zábav. Hostina byla nejdůležitější společenskou událostí, během které byli přítomni buď profesionální baviči, šašci nebo trpaslíci. Poslední zmiňovaní často mohli zároveň plnit i funkci nosičů jídel jako bizarní obsluha.<sup>665</sup>

Dvorní trpaslíci na evropských panovnických dvorech byli velice populárním jevem od pozdního středověku až do konce 18. století. Byli soustředěni nejen v severoitalských palácích nebo na španělském královském dvoře, ale i v dalších středoevropských rezidencích.<sup>666</sup> Přestože osoby trpící mikrosomií byly nejčastěji portrétovány, což je dělalo populárními pro sběratele kuriozit 16. století, nebyly tak jedinečné. Zájem vyvolávaly i další vrozené deformity. Například abnormálně vysoký vzrůst je také projevem genetického postižení. Nejznámějším případem takové kuriozity byl Antonio Populier, muž obrovské velikosti, který doprovázel císaře Karla V. během jeho vítězného tažení do Boloni roku 1530.<sup>667</sup> Většinou patřili podobní lidé k osobním strážcům panovníka. Jako skvělý a strašlivý bojovník byl znám i dvorní „obr“ Bartolomeo Bona. Díky svému abnormálnímu vzrůstu vystupoval převlečený za divého muže na vídeňském turnaji v roce 1560.<sup>668</sup> Tato oslava se konala od 24. května do 24. června a byla uspořádána Maxmiliánem II. na počest jeho otce císaře Ferdinanda I.<sup>669</sup> Giovanni (Bartolomeo) Bona byl tak silný, že byl zobrazován v kostýmu divého muže a nesl v ruce strom vytržený i s kořeny. Tento dvorní „obr“ měl pomoci mladému Rudolfovi II. zvítězit v bitvě nad jeho strýcem Karlem II. Štýrským.

Výše uvedené příklady potvrzují, že hlavní funkcí tělesně postižených bylo pobavení vladaře a společnosti. Často využívali své postižení, aby mohli překvapit a

---

<sup>663</sup> Pastello/Pasteten. Jinde se uvádí paštika; Srov. KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 68

<sup>664</sup> Viz TROIANO 1569. Jedná Palma (neboli římská dlaň) je míra, která se rovná cca 7,4 centimetrům. Podle Felixe Plattera trpaslík byl vyšší a měřil 65 centimetrů. Viz KATRITZKY 2006, 49

<sup>665</sup> Toto můžeme pozorovat na obrazech, a proto nemůžeme vyloučit, že něco podobného je i ve střední Evropě.

<sup>666</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67

<sup>667</sup> ALDROVANDI 1642, 38

<sup>668</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 68

<sup>669</sup> FERINO-PAGDEN 2008, 265

šokovat „normální“ lidi. Na dvůr či rezidenci se „homo deformis“ často dostávali v podobě „dárků“, což vypovídá o jejich podřadném postavení.

Dále nás bude zajímat, jak „homo deformis“ fungovali v každodenní společnosti. Byli schopni se socializovat? A jaké druhy práce zvládali? Odpovědi můžeme najít ve dvorském řádu z roku 1526, který byl sepsán Ferdinandem I. Habsburským pro dvůr jeho manželky v době, kdy očekávala příchod prvního dítěte. V něm najdeme uzákonění norem činností lidí, kteří byli součástí dvorského prostředí a žili na panovnickém dvoře během pobytu Anny Jagellonské v Linci.<sup>670</sup>

Dvůr královně byl genderově rozdělen a v čele ženské části (fracimoru) stály dvě hofmistryně šlechtického původu. Jedna z nich měla na starosti skupinu asi 30 mladých neprovdaných slečen. Ty se dále dělily na urozené a neurozené, které vykonávaly jednoduchou práci a občas se mohly zúčastnit společenského života. Sociální původ těchto neurozených dívek byl rozličný. Je zajímavé, že do komnat fracimoru byly pánské návštěvy zakázané, výjimkou bylo jen několik služebníků, kteří po vykonání služeb museli ihned odejít. Toto pravidlo se vztahovalo i na dvorského kaplana. Obě části dvora – dámská i pánská – byly od sebe odděleny, měly jiné prostory a plnily různé funkce. Vztah mezi nimi byl kodifikován ve dvorském řádu.<sup>671</sup> Dámská i pánská část dvora se dokonce stravovaly zvlášť. Během stolování fracimoru Anny Jagellonské dveře hlídal trpaslík a měl zákaz vpustit kohokoli, kdo nebyl na seznamu.<sup>672</sup> Podle přesného zasedacího pořádku jedly během hostiny nejprve osoby urozené a výše postavené, ostatní účastníci dostávali pouze zbytky z jejich tabule.<sup>673</sup>

Ve fracimoru Anny Jagellonské se v roce 1526 stravovalo kolem čtyřiceti osob, pro které se chystaly tři tabule. U první jedla hofmistryně, podhofmistryně a vybrané komorné z řad šlechty. Druhý stůl byl určen pro ostatní komorné a pážata. Třetí byl pro jejich služebné, pomocnice, trpaslíky a „bláznivou ženu“, ti jedli zbytky z prvního stolu.<sup>674</sup>

Pod pojmem bláznivá žena bychom si nejspíše mohli představit „šaškyni“, jelikož výrazy „šašek“ a „blázen“ měly v 16. století stejný význam. Mentálně postižení a duševně nemocní většinou funkci bavičů neplnili, protože jejich postižení nebylo tak zřetelné, jako tomu bylo u „homo deformis“. Jelikož by bylo pro zdravou osobu ženského pohlaví velice

---

<sup>670</sup> HAUSENBLASOVÁ 2009, 98

<sup>671</sup> Tamtéž, 101–102

<sup>672</sup> Tamtéž, 106

<sup>673</sup> Tamtéž, 105

<sup>674</sup> Tamtéž, 106

obtížné plnit v 16. století funkci „šaškyně“ a vyvolávat tak smích, můžeme usoudit, že tato bláznivá žena mohla trpět růstovou poruchou. Tělesné postižení dokládá i její nedávno objevený portrét.<sup>675</sup>

Podle dvorského řádu z roku 1526 byly osoby abnormálního vzrůstu na dvoře Anny Jagellonské zařazeny do dvorské společnosti. Patřily do třetí skupiny služebnictva a spolu s dalšími neurozenými osobami plnily funkci šašků a hlídačů dveří.

Další zmínku o postavení tělesně deformovaných nalezneme v jiném dvorském řádu z roku 1529, který řídil královskou domácnost Ferdinanda I. a Anny Jagellonské.<sup>676</sup> Tento dokument kodifikoval pravidla na „dětském dvoře“ v Innsbrucku, kde společně vyrůstali budoucí vladaři Maxmilián II., Ferdinand II. Tyrolský a jejich sestry Elisabeth a Anna. Řád dále určoval práva i povinnosti dvorního personálu tak, aby mohly být děti vychovávány i vzdáleně od rodičů.<sup>677</sup>

Nejstarším dítětem byla Elisabeth, bylo jí mezi 3 až 4 roky, proto si můžeme v dokumentu všimnout, že pro batolata byly zajištěny nejen chůvy, ale svou roli hráli i „zábavní tvorové“. Například trpaslík s trpaslicí a dvorští blázni Jöriegl a Ursl, kteří byli s dětmi v trvalém přátelském kontaktu.<sup>678</sup> Z pramenů se také dozvíme, že dvorní trpaslík Franz Lanngsam se svou manželkou, která měla stejnou růstovou poruchu, dostávali pravidelný plat a stejně jako další služebníci měli jednou ročně právo na nové oblečení.<sup>679</sup>

Tradice dávat trpaslíky jako dar existovala nejen mezi panovníky, tuto módu přebrala i šlechta po celé Evropě. Podobný příklad zařazení tělesně postižených do dvorské společnosti můžeme najít i v Českém království. Petr Vok z Rožmberka měl na svém sídle tři trpaslice, ze začátku jen Aničku a Barboru, a od roku 1593 se k nim připojila i Eliška Fedorovna Moskevská.<sup>680</sup> Všechny slečny na rožmberském dvoře patřily do

---

<sup>675</sup> Tuto osobu můžeme identifikovat jako Bláznivou Elizabet. Její portrét od Jana Sanderse van Hemessena se prodal na Londýnské aukci v létě roku 2017 za 2 mil. liber. Na obraze jsou patrně zachycené fyziologické známky nanismu. **Jan Sanders van Hemessen:** Portrét Elisabet, šaškyně Anny Jagellonské, nedatováno, olej na dubové desce, 49,4 x 40,4 cm. Soukromá sbírka

<sup>676</sup> ZDIM 1652–1800, 40

<sup>677</sup> Tamtéž

<sup>678</sup> ZDIM 1652–1800, 372; ÖStA/HHStA/HA/OMeA/SR Kt. 181, Konv. 7a fol. 6v. In: <https://www.univie.ac.at/hoforganisation/onlineedition/hinweise.html>, vyhledáno 14. 1. 2018 [„Und wiewol Hanns Vischer, voglwartter, Jöriegl, nar, Ursl, narin unnd alt Oswolt yetzo in unnsern frundlichen lieben gemachel unnderhaltung sein, so bedenncken wir doch, wann bemelte unnsere liebe gemachel von unnsern kindern weeg- unnd uber lannd raist, das dieselben personen nit mugen mitgebracht. Dennoch ist unnsere maynung, das sy bey bemelten unnsern lieben kindern mit speys und dranckh, auch mit klaydung ainmal im jar wie Franz zwerg unnd seinsgeleichen unnderhalten werden.“]

<sup>679</sup> ZDIM 1652–1800, 371; ÖStA/HHStA/HA/OMeA/SR Kt. 181, Konv. 7a fol. 6v. In: <https://www.univie.ac.at/hoforganisation/onlineedition/hinweise.html>, vyhledáno 14. 1. 2018 [„Frantz Lanngsam, zwerg unnd die zwergin, sein weib, sollen wie annder, so on besoldung dienen, unnderhalten unnd wie die edlen knaben, doch nur ainst im jar klaidt werden.“]

<sup>680</sup> HAJNÁ 2001, 21



fracimoru, který spojoval veškeré ženské obyvatelstvo bez rozdílu původu.<sup>681</sup> Rožmberský fracimor se dělil na dvě skupiny podle urozenosti a původu na horní a dolní. „Horní fracimor“ tvořily slečny z rodin vyšší a nižší šlechty a také „vybrané“ členky. Do dolního fracimoru patřily dívky, které měly podřízené postavení, byly fracimorskými pomocnicemi či služebnicemi.<sup>682</sup> Milena Hajná ve svém článku uvádí sešity komorních účtů z let 1592–1611, které jsou zajímavým pramenem k určení osob rožmberského fracimoru. Jedná se o registry vydání látek na šaty členkám aristokratického dvora.

Do horního fracimoru Petra Voka patřilo 23 žen, mezi nimiž byla i trpaslice Eliška Fedorovna Moskevská.<sup>683</sup> Tuto zvláštní osobu daroval 29. září roku 1593 Petru Vokovi císař Rudolf II. Ruska vážila jenom 16 kilogramů a rožmberský vladař ji ihned zařadil do horního fracimoru, oblíbil si ji a často vyhledával její společnost.<sup>684</sup>

Tradice darování abnormálně postižených lidí vypovídá o tom, že na sociálním žebříčku byli na stejné pozici jako obyčejní služebníci a zvířata.<sup>685</sup> Ale začlenění trpaslice Elišky do horního fracimoru naznačovalo její významné postavení, přestože další dvě trpaslice na dvoře Petra Voka zůstaly služebnicemi. Poslední Rožmberk dokonce nařídil, aby se Eliška Fedorovna provdala za rytíře Fridricha Kobedu z Luk. Svatba se konala 14. listopadu roku 1604 na zámku Bechyně, kam byli pozváni další šlechtici jako Adam ze Šternberka, hrabě z Gutštejna a mnoho dalších rytířů.<sup>686</sup> Přestože svatba trpaslice byla druhem zábavy pro urozené šlechtice, nevěsta díky své výjimečnosti obdržela věno a sociální postavení. Novomanželé se odstěhovali na slovensko-moravské pomezí do města Skalice, avšak válečné nepokoje je donutily k rychlému návratu do Třeboně, při kterém přišli o velké množství majetku.<sup>687</sup>

Rožmberská trpaslice nebyla jedinou osobou, která kvůli svému postižení poutala pozornost a vyvolávala zájem. O několik desetiletí dříve Petrus Gonzales dostával vzdělání na dvoře francouzského krále Jindřicha II. Díky královské přízni se naučil latinsky a později dostal funkci dvorního someliéra a byl zodpovědný za dopravu vína.<sup>688</sup> Jeho roční plat činil 240 liber, vedle toho mu také bylo uděleno právo na používání titulu

---

<sup>681</sup> HAJNÁ 2001, 6

<sup>682</sup> Tamtéž, 8

<sup>683</sup> Tamtéž, 7–9

<sup>684</sup> HAJNÁ 2001, 9; BŘEZAN/PÁNEK 1985, 514 [„Toho času Eliška Moskevská děvče špatné, dostala se k jeho milosti panu z Rožmberka darem od Rudolfa II od židů darováno. 29. září 1593 vážila 16 kg“.]

<sup>685</sup> BŘEZAN/PÁNEK 1985, 714

<sup>686</sup> Tamtéž, 573–574

<sup>687</sup> HAJNÁ 2001, 22

<sup>688</sup> FERINO-PAGDEN 2006, 167

„Don“.<sup>689</sup> Přesto mu Jindřich II. dal přezdívku „Barbet“, což byl francouzský výraz pro chlupatého vlámského loveckého psa.<sup>690</sup> Postavení tělesně postižených jako Petrusse Gonzalese a Elišky Fedorovny Moskevské záviselo přímo na sympatiích vladařů. Člověk, který byl kvůli nemoci celý porostlý srstí a vypadal jako „divý muž“, byl dokonce pokřtěn a oženil se podle katolického obřadu.<sup>691</sup> Později měla celá rodina Gonzalesových významné postavení, protože jako kuriozita byli vítáni na mnoha šlechtických a panovnických dvorech, cestovali po Evropě a vydělávali si svým neobvyklým vzhledem.

V zemích Koruny české na konci 16. a začátkem 17. století mohli mít lidé se zřetelnou tělesnou abnormalitou také významné postavení. Například na seznamu dvořanů císaře Rudolfa II. z roku 1612 najdeme zmínku o dvorním trpaslíkovi Ehrhartovi Pyllnhoferovi, který plnil funkci komorníka a jehož plat činil 20 florinů.<sup>692</sup> Pro srovnání Daniel Fröschl, malíř a správce císařských sbírek Rudolfa II., měl ve stejném roce plat o pouhých 5 florinů vyšší.<sup>693</sup> Postavení dvorního malíře a archiváře se nám jeví v tomto aspektu jako přesně určené. Daniel Fröschl měl zpracovat, dohlížet a případně i doplňovat císařskou sbírku, ale informace o povinnostech komorního trpaslíka na rudolfinském dvoře jsou poněkud nepřesné. Víme, že „komora“ byla jednou z nejdůležitějších částí dvora, která zabezpečovala osobní potřeby panovníka. Do ní patřila většina dvorních umělců, vědců, řemeslníků a lidí, kteří jej obklopovali.<sup>694</sup>

Během svých zahraničních cest v roce 1584 a 1589 měl s sebou císař Rudolf II. velký doprovod. Podle seznamu doprovázejících osob na těchto cestách můžeme lépe pochopit strukturu pražského dvora tohoto období. Je zajímavé, že podle těchto záznamů z let 1584 a 1589 patřil trpaslík Fabian de Newua do skupiny služebníků „kočár kterých je tažen třemi nebo čtyřmi koňmi“.<sup>695</sup> Pro porovnání Ottavio Strada, dvorní archivář Rudolfa II., jel mezi služebníky, jejichž kočár byl tažen dvěma koňmi.<sup>696</sup> To vypovídá o tom, že dvorní trpaslík patřil do lépe zařazené platové třídy než rudolfinský malíř. Na pražském dvoře se tedy lidské kuriozity cenily opravdu vysoko, dokonce disponovaly společenskou prestiží.

---

<sup>689</sup> ZAPPERI 2004, 43

<sup>690</sup> KATRITZKY 2012, 204

<sup>691</sup> WIESNER-HANKS 2009, 9

<sup>692</sup> HAUSENBLASOVÁ 2002, 462. Dvorní trpaslík byl komorníkem a pravděpodobně vyřizoval i poštu.

<sup>693</sup> Tamtéž, fol. 27

<sup>694</sup> HAUSENBLASOVÁ 1996, 74

<sup>695</sup> HAUSENBLASOVÁ 1996, 74 [Mnichov, Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53, 1584, fol. 67v];

HAUSENBLASOVÁ 1996, 90 [Mnichov, Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53, 1589, fol. 93r]

<sup>696</sup> HAUSENBLASOVÁ 1996, 90 [Mnichov, Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53, 1589, fol. 93r]

Jak bylo doloženo předchozími konkrétními příklady, lidé s deformovaným vzhledem často dělali společnost na cestách. Zmínku o tom najdeme i u Adama mladšího z Valdštejna. Šlechtic se ve svém deníku zmiňuje o speciálním koni pro trpaslíka, jenž patřil k doprovodu Karoliny d'Austria do Rakouska.<sup>697</sup> Stejně tak i Adama II. z Hradce během cest do Prahy v roce 1590 doprovázelo dvacet osob, mezi nimiž byli čtyři dvořané, dva osobní sluhové, dva lokajové, sekretář, osobní komorník, pacholek, kuchmistr a kuchař, tři kuchtíci, pekař, klíčník, myslivec, vrátný a trpaslík.<sup>698</sup> Podobná potřeba se vysvětluje nejenom tím, že tělesně postižený na cestách plnil svou nejdůležitější funkci, tedy zajišťování zábavy, ale svou přítomností reprezentoval i moc panovníka. Lidské kuriozity by také měly přinášet štěstí během cestování, šlo o touhu cestujícího zajistit si nadpřirozenou ochranu, maskota či talisman pro štěstí.<sup>699</sup>

To dokazuje i příklad Heleny Antonie, ženy s plnovousem, která byla součástí svatebního průvodu Konstancie Habsburské, jež se v roce 1605 provdala za polského krále Zikmunda III. Vasu. Princezna kvůli tomu musela absolvovat dlouhou a nebezpečnou cestu ze Štýrského Hradce do Krakova, a proto cestovala spolu s postiženou hirsutismem.

Zájem o bizarní vzhled byl v 16. a začátkem 17. století spojen s oslavami, demonstrace abnormálního postižení často vyvolávala smích a patřila k zábavám. Proto když porovnáme náklady spojené s existencí lidských kuriozit s poruchou růstu, dojdeme ke zjištění, že na dvoře Anny Jagellonské v roce 1526 a na „dětském dvoře“ v roce 1529 v Innsbrucku byly výdaje na bizarní služebníky nižší než například na dvoře Petra Voka z Rožmberka v roce 1595. Mohlo to být způsobeno válkou či jinými náklady Ferdinanda I., ale i tak to odpovídalo základním funkcím „ženského“ a „dětského“ dvora. Další vysvětlení nižších výdajů za lidské kuriozity na těchto dvorech souvisí s tím, že ani dvůr v Innsbrucku roku 1529, kde se primárně vychovávaly děti v batolecím věku, ani dvůr těhotné Anny Jagellonské v roce 1526 nebyly vhodnými místy k pořádání světských radovánek. Na rozdíl od pozdějších sídel Maxmiliána II., Ferdinanda II. Tyrolského, Rudolfa II. a také Petra Voka z Rožmberka, Adama II. z Hradce atd., kde se vladaři snažili o sebe prezentaci skrze lidské kuriozity. Tyto „módní tendence“ můžeme sledovat hlavně ve druhé polovině 16. století, kdy nabírá sílu „manýristický“ pohled na svět.

---

<sup>697</sup> KOLDINSKÁ/MAŤA 1997, 145

<sup>698</sup> BŮŽEK 1997, 49

<sup>699</sup> HEERS 2006, 115

Zmíněné příklady nám ukazují, že tělesně postižení byli součástí dvora nejen jako „dárky“ či věci a jejich nejdůležitější funkcí nebylo jen bavení vladaře a jeho hostů, ale že postižení trpaslictvím, gigantismem či hypertrichózou mohli na šlechtickém dvoře vykonávat i fyzicky „nenáročné“ činnosti. V běžném životě, kdy se nekonaly žádné oslavy (i během nich), pracovali jako osobní sluhové, dveřníci, šaškové, druhové při hrách dětí, chůvy, komorníci atd.<sup>700</sup> Díky osobním vztahům získávali vliv a roli, která jejich společenskému postavení neodpovídala.<sup>701</sup> Lidská kuriozita a její patron většinou navazovali unikátní osobní vztah, který mohl trvat i několik let.

Například v deníku Kryštofa Popela mladšího z Lobkovic najdeme zmínky o tom, jak rád trávil čas spolu s císařským kaplanem Kilianem Janem Chrysostomem a jeho trpaslíkem Kryštofem.<sup>702</sup> Tento malý společník byl zaznamenán v deníku Lobkovic několikrát včetně soukromé večeře u Lobkoviců.<sup>703</sup> Když v roce 1604 trpaslík Kryštof zemřel na Pražském hradě, nejvyššího hofmistra tato smutná zpráva opravdu zasáhla.<sup>704</sup>

Občas se stávalo, že potřeby „lidských kuriozit“ byly pro vladaře tak důležité, že měly i vlastní služebníky. Podobný případ byl doložen z roku 1592 basilejským lékařem Felixem Platterem, který poprvé spatřil osobu s růstovou poruchou:

Viděl jsem trpaslíka zvaného John Estrix z Mechelenu, který byl přinesen z Basileje v listopadu na dvůr vévody Parmského ve Flandrech. Bylo mu 35 let, byl jen 3 stopy<sup>705</sup> vysoký a měl dlouhou bradu. Nedokázal by ani vystoupat i pár schodů, ani vlézt do hlubokého křesla, kdyby ho nezvedl jeho vlastní služebník. Avšak uměl tři jazyky a byl velmi důmyslný, jednou jsem s ním hrál kostky.<sup>706</sup>

Osoby trpící růstovou malformací byly velice populární díky protikladným vlastnostem, které v sobě spojovaly. Vizualně byly malé jako děti, ale měly dospělé potřeby a často i nadprůměrný intelekt.<sup>707</sup> Jejich popularita se vysvětluje nejenom tím, že byly dokonalou ukázkou „manýristické přírody“, ale také tím, že poruchy růstu patří k nejvíce se vyskytujícím zřetelným tělesným deformitám.

---

<sup>700</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67; VOREL 1993,145

<sup>701</sup> VOREL 1993,145

<sup>702</sup> Z LOBKOVIC 1603–1604 [Záznam z 15. srpna, 1604: „Zwały mnie Chrisostamus kaplan czy[sarsky] a kapeldiner s trpaskem Krystoffem na paut do Brandeysa k auterku przysstimu [.] przypowiediel sem cum conditione“]; TŮMOVÁ 2013, 76

<sup>703</sup> Z LOBKOVIC 1603–1604 [Záznam z 12. října 1603: „P[an] Adam Gall a p[an] Korzenskey gedly v mnie a maley trpaslyk Krystoff“]; TŮMOVÁ 2013, 242

<sup>704</sup> Z LOBKOVIC 1603–1604 [Záznam 27. října 1604: „Psal sem p[anu] Wylymowi y aurzedniku bilynskemu o rozdilny wieczy doktor [?]Gyarimon y Krystoff trpasek /oba skuro w gednu hodinu vmrzely na hradie Praskym“]; TŮMOVÁ 2013, 259

<sup>705</sup> Cca 91,4 centimetry.

<sup>706</sup> PLATTER 1680, 545; KATRITZKY 2012, 203

<sup>707</sup> DUNGL 2014, 198

Jinakost vzrůstu a další vrozené abnormální odchylky v lidském vzhledu byly považované za „zvířecí“ nenormálnost.<sup>708</sup>

### **3.2. Místo a role vyobrazení „homo deformis“ ve středoevropských uměleckých sbírkách kuriozit 16. století**

Vyobrazení abnormálně postižených lidí byla velice žádaná ve dvorském a šlechtickém prostředí 16. a 17. století. Bylo to spojeno se sběratelskou činností, hlavními důvody byla touha po poznání divů přírody a snaha o systematizaci světa.<sup>709</sup> Dobře zařízená manýristická sbírka musela obsahovat zvláštní a poněkud „obskurní“ předměty.<sup>710</sup> Vzácnost a odchylka od normy byly faktory, které vymezovaly cestu k harmonii.<sup>711</sup> Výjimečný jev byl považován za cosi nadpřirozeného, ale stále se řídil přírodními zákony. Studium těchto nadpřirozených metamorfóz pomáhalo odhalit tajemství přírodní tvůrčí síly.<sup>712</sup> Přítomnost „homo deformis“ na šlechtických a královských dvorech upozorňovala na zájmy vladaře, jeho vzdělanost a odvahu poznávat svět.<sup>713</sup> V tomto aspektu byl bizarní vzhled deformovaného lidského těla součástí sbírky kuriozit, která prezentovala společenskou prestiž a vypovídala o svém majiteli jako o osobě, které jsou podřazené příroda a nadpřirozeno.<sup>714</sup> „Magické“ kvality obsahovalo všechno, co nebylo vysvětlitelné z podstaty základních prvků aneb čtyř živlů, které dle aristotelovské tradice přírodní filozofie byly součástí zjevných vlastností fyzikálních těles, jež se daly vnímat pomocí smyslů.<sup>715</sup> Tyto magické kvality byly součástí okultních sil, které se považovaly za dané. Osoba, která by je dokázala usměrňovat a ovládat, se jevila jako mág.<sup>716</sup> Manýristický člověk chtěl poznat přírodu, aby sám mohl být tvůrcem a mágem čili usiloval o právo dávat materii libovolný tvar dle vlastní imaginace.<sup>717</sup> Tuto tendenci odráželo i umění přelomu 16. a 17. století, které probouzelo skryté fantazijní zdroje podvědomí, ale zároveň čerpalo inspiraci z vědeckých přístupů 16. století.<sup>718</sup>

---

<sup>708</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67

<sup>709</sup> ČERNÁ 2011, 85–87

<sup>710</sup> RAINER 2018, 52; DASTON/PARK 2001, 160

<sup>711</sup> RAINER 2018, 52

<sup>712</sup> ECO 2007, 242 PREISS 1974, 103–105

<sup>713</sup> KOLDINSKÁ 2001, 85

<sup>714</sup> PREISS 1974, 103–105

<sup>715</sup> GOUK 1997, 232

<sup>716</sup> Tamtéž

<sup>717</sup> DASTON/PARK 2001, 170

<sup>718</sup> PREISS 1974, 103–105

Sbírký kuriozit byly produktem raně novověké filozofie a byly velice populární nejen mezi vladaři a šlechtici, ale také mezi vědci, humanisty a umělci. Správně vytvořená umělecká sbírka nebyla vždy jednoduchým úkolem, musela se řídit určitými pravidly. Jeden takový návod pro sestavení ideálních *Kunstkammer* a *Wunderkammer* byl publikován v *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi* Samuelem Quicchebergem v roce 1565. Samuel von Quiccheberg (1529–1567) byl původně vlámský lékař, který se v roce 1563 ocitl ve službách vévody Albrechta V. Bavorského (1528–1579) jako knihovník a měl za úkol uspořádat mnichovskou kunstkomoru.<sup>719</sup> Autor ve svém díle prezentuje organizační systém pro rozsáhlou encyklopedickou sbírku. Měl představu, že vybuduje muzeum, které bude zahrnovat celý komplex jednotlivých budov pro výzkum, reprezentaci, vzdělávání atd.<sup>720</sup>

*Kunstkammer* a *Wunderkammer* neboli kunstkomora a sbírka kuriozit by se měly skládat ze souhrnu veškerých aspektů encyklopedického principu, včetně produktů lidské činnosti a přírodních výtvorů.<sup>721</sup> Jinými slovy měla obsahovat: zaprvé „artificialia“, což byla hodnotná umělecká díla a další produkty vzniklé díky lidské práci, zadruhé vzácné přírodní předměty „naturalia“, zatřetí vědecké nástroje neboli „scientifica“, začtvrté předměty ze zahraničních světů „exotica“, zapáté „mirabilia“, což byly zázraky přírody. Dle Samuela von Quiccheberga nebyla sbírka kuriozit pouhým místem pro pobavení šlechticů a politickou reprezentaci, sloužila také pro praktická bádání, byla střediskem náboženství, kultury, dokonce i obrany.<sup>722</sup> Proto autor tvrdí, že by *Theatrum sapientiae* mělo obsahovat pět seskupení.

První skupina je historická a prezentuje osobnost svého majitele. Měla by obsahovat předměty prezentující historii vladařova rodu, rodinné portréty, zeměpisné a topografické mapy vlasti vladaře – zakladatele, vyobrazení měst, budov, slavnostních průvodů a také miniatury nejrůznějších strojů. První soubor by také měl obsahovat předměty s vojenskou tematikou, zbraně a výzbroj na přehlídku a pro opravdovou válku.<sup>723</sup> Toto seskupení mělo za cíl prezentovat majitele sbírky nejen jako vladaře či legitimního dědice, ale také jako vojevůdce.

Druhá skupina je více podobná organizaci „kunstkammer“. Měla by obsahovat antické a tehdejší současné sochy, umělecké objekty všeho druhu, včetně mincí, medailí

---

<sup>719</sup> QUICCHEBERG/MEADOW 2014, 1

<sup>720</sup> Tamtéž, VI

<sup>721</sup> Tamtéž, 1

<sup>722</sup> Tamtéž, 5

<sup>723</sup> SCHLOSSER 1908, 73–74; QUICCHEBERG/MEADOW 2014, 13

a objektů z jiných kovů, ale kromě toho také exotická vybavení a starožitnosti ze země zakladatele a jiných evropských států.<sup>724</sup>

Třetí skupina reprezentuje „Naturalienkabinett“, který by měl obsahovat exempláře ze tří říší – rostlin, živočichů a minerálů a k tomu také poznatky o lidské anatomii. V této skupině můžeme spatřit určité propojení vědeckých a uměleckých zájmů na empirickém základu.<sup>725</sup>

Čtvrtá skupina by měla být věnována tzv. „artes mechanicae“, kterými byly hudební, matematické a astronomické nástroje, malířská zařízení, mechanické stroje nejrůznějších typů, včetně ručního nářadí pro sochaře, zlatníka, tesaře, chirurgické nástroje, vybavení pro lov, včetně lovu ptáků, rybolov a hry. A nakonec etnograficky zajímavé věci jako například oblečení a vybavení cizích národů.<sup>726</sup>

Poslední, pátá skupina odpovídala moderní kategorii obrazové galerie. Avšak obsahovala nejen obrazy, ale také mědiryty. Zahrnovala vyobrazení vytvořené všemi technikami, včetně kresby.<sup>727</sup>

Tato systematizace ukazuje, že Samuel von Quiccheberg zařadil do sbírky i takové objekty, které z estetického hlediska mají s uměním málo společného a jejichž prezentace dohromady s uměleckými díly se jeví jako neobvyklá. Na jednu stranu umístění mechanických nástrojů společně s vysokým uměním bylo zčásti spojeno se soudobým nahlížením na umělecké dílo, které ještě pořád bylo ztotožněno s řemeslným výrobkem. Na druhou stranu umělecké dílo bylo spojené s přírodou. Zakladatel novověkého empirismu anglický filozof Francis Bacon (1561–1626) tvrdil, že nadprůměrná lidská díla vznikají díky experimentu, řadě pokusů a omylů.<sup>728</sup> Podle něj se proto umělecký výtvar nelíší od přírodního objektu ani materiálem, ze kterého je vyroben, ani formou, ale pouze způsobem vzniku – jako výsledek tvorby člověka nebo přírody.<sup>729</sup>

Kunstkamera poskytovala propojení mezi knižní učeností a tajemstvím empirického poznání, nebyla zde žádná pevná hranice mezi uměním a vědou. Příroda se zde jevila jako objekt zpřístupněný smyslovému vnímání, jako něco, co by mělo být prozkoumáno, vysvětleno a popřípadě i napodobováno.<sup>730</sup> Každá sbírka by měla poskytnout znalosti o tom, jak funguje makrokosmos, a proto obsahovala základní

---

<sup>724</sup> SCHLOSSER 1908, 73–74; QUICCHEBERG/MEADOW 2014, 15

<sup>725</sup> SCHLOSSER 1908, 73–74; MACGREGOR 2007

<sup>726</sup> Tamtéž

<sup>727</sup> Tamtéž

<sup>728</sup> BACON/SUBBOTINA 1990, 158–161

<sup>729</sup> RAINER 2018, 52

<sup>730</sup> FINDLEN 1997, 218

encyklopedické prvky včetně „zázraků přírody“.<sup>731</sup> Tyto zvláštní předměty měly údajně esoterické vlastnosti, a proto byly běžnou součástí kunstkomor 16. a 17. století. Přítomnost nejrůznějších „monster“ a podivuhodností ve sbírkách kuriozit byla vnímána pozitivně a ukazovala spíše na erudici majitele a na jeho dobrý vkus, protože faktor obskurnosti ještě neexistoval.<sup>732</sup> Dle soudobého nahlížení, jak demonstruje názor F. Bacona, právě zručnost umožňovala nahlédnout do utajené experimentální síly přírody.<sup>733</sup> Monstra byla vyhledávána právě kvůli tomu, že byla považována za „nezdárné“ pokusy přírody a svou existencí poskytovala poznání o mechanismu jejich stvoření.<sup>734</sup>

Quicchebergovy požadavky byly respektovány při zařízení mnichovské kunstkomory, která byla jednou z největších středoevropských sbírek druhé pol. 16. století. Byla založena vévodou Albrechtem V. Bavorským a později sbírku dále rozšiřoval i jeho syn Vilém V. Bavorský (1548–1626).<sup>735</sup> Umělecké předměty byly umístěny v prvním patře ve čtyřech průchozích místnostech.<sup>736</sup> V roce 1598 sepsal Johann Baptist Fickler (1533–1610) inventář pro nového majitele sbírek Maxmiliána I. Bavorského (1573–1651).<sup>737</sup> Tento soupis uvádí, že kunstkomora obsahovala kolem šesti tisíc exemplářů.<sup>738</sup> Fickler sepisuje svůj inventář ze severozápadního rohu, tedy tam, odkud by diváci měli začínat svou okružní prohlídku.<sup>739</sup> Obrazová galerie vedla skrze všechna čtyři křídla kunstkomory a byla oddělena od výstavních prostorů přepážkou. V této galerii byly umístěny portréty dvorních šašků.<sup>740</sup> Celkově se zde nacházelo devatenáct portrétů bláznů a trpaslíků,<sup>741</sup> dále portrét Heleny Antonie, dámy s plnovousem<sup>742</sup> a také podobizna devítileté dívky s plnovousem.<sup>743</sup> Kromě toho bylo v severozápadním rohu expoziční místnosti vystaveno několik knih a mědirytových ilustrací. Je zajímavé, že nebyly umístěny ve dvorské knihovně, ale byly považovány za

---

<sup>731</sup> SCHLOSSER 1908, 92–94

<sup>732</sup> RAINER 2018, 52

<sup>733</sup> Tamtéž

<sup>734</sup> RAINER 2018, 52

<sup>735</sup> WARREN 2010, 155

<sup>736</sup> SEELING 2001, 76–77

<sup>737</sup> WARREN 2010, 154

<sup>738</sup> SEELING 2001, 78; srov. BUKOVINSKÁ 1997, 206

<sup>739</sup> Tamtéž

<sup>740</sup> Tamtéž, 79

<sup>741</sup> FICKLER/DIEMER 2004, inv. č. 2689, 2882, 2916, 3268–3275, 3342–3349

<sup>742</sup> Tamtéž, 202, inv. č. 2841 [„Auf der 3. Junckhfraw Galeckha von Lütich auch gebartet“.]

<sup>743</sup> Tamtéž, 203, inv. č. 2849 [„Ein däfl darauf ein jung Mädl von 9 Jaren, haret unnd barttet, darbey dise schriff: Puella barbata Lusitana, Anno ætatis IX, Christi MDLXI“.]



umělecká díla. Mezi těmito mědiryty se nacházely dva tištěné letáky a dvě ilustrace vyplněné vodovými barvami, které znázorňovaly monstrózní novorozence.<sup>744</sup>

Své vlastní kunstkomy měli i strýcové Rudolfa II. – Karel Štýrský a Ferdinand II. Tyrolský. Určité propojení existovalo i mezi mnichovskými sbírkami a sbírkami ve Štýrském Hradci a na zámku Ambras. V roce 1571 se Karel II. Habsburský (1540–1590), vládce vnitřního Rakouska, oženil s Marií Annou Bavorskou (1551–1608), dcerou Albrechta V. Bavorského. Jméno arcivévodkyně Marie bylo spojeno se založením kunstkomy ve Štýrském Hradci. Již před svatbou vlastnil Karel II. sbírku, kterou zdědil po svém otci Ferdinandovi I.<sup>745</sup> Marie Bavorská jistě měla určité představy o věcném obsahu umělecké komory a o kvalitě výrobků.<sup>746</sup> Ale pravděpodobně se nezajímala o teoretickou stránku zařízení kunstkomy, které chyběla systematizace.<sup>747</sup> Přesto princip kuriozit byl zde řádně splněn. Na osudu hradeckých sbírek se podílela událost z roku 1619, kdy se Ferdinand II. stal císařem a přemístil exempláře štýrské kunstkomy do Vídně. Původně se v ní pravděpodobně nacházely malé kopie podobizen rodiny Gonzalesových, které byly vytvořeny na příkaz Viléma V. Bavorského dle ambraských originálů.<sup>748</sup> Ze sbírek arcivévodkyně pochází i mědirytová ilustrace Heleny Antonie, ženy s plnovousem od Dominica Custose.<sup>749</sup> Další vyobrazení tělesně postiženého můžeme spatřit na portrétu budoucího císaře Ferdinanda II. Štýrského s dvorním trpaslíkem z roku 1604.<sup>750</sup> Tento obraz byl namalován rudolfincem Josefem Heintzem (1564–1609) během jeho pobytu ve Štýrském Hradci.<sup>751</sup>

Největším střeoevropským sběratelem své doby byl Ferdinand II. Tyrolský, který v roce 1573 zahájil výstavbu Dolního zámku Ambrasu, jenž byl určen pro arcivévodské sbírky.<sup>752</sup> Přestože oficiální název ambraské kunstkomy byl „velká umělecká komora“, kromě obrazů visela v tomto prostoru preparovaná zvířata, ryby, plazi

---

<sup>744</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 50, inv. č. 137 [„*Ain Mappa auf Tuech gezogen, darauf 2 wundergeburt, yedes mit zway zusammengewachsenen Kindtlen im Jar 1565 zu Kirchdorf in der Grafschafft Haag geboren*“]; Tamtéž, inv. č. 138 [„*Auf ainem tuech gemahlet ein wundergeburt aines Kindts, welches uber den kopff mit ainer gefalteten weitschwaifigen haut, ain Pelzhauben gleich, zu Yßingen bei Landtsperg geborn, am tag Trium Regum Anno 1581*“]; Tamtéž, inv. č. 139 [„*Ain ander tuech zwaier Mißgeburt, mit waßerfarben gemahlt, in form und gestallt der zwaien wundergeburt, hieroben sub numero 138 verzeichnet*“].

<sup>745</sup> KELLER 2012, 71; ŘÍHOVÁ 2017, 46

<sup>746</sup> Tamtéž

<sup>747</sup> KELLER 2012, 73; ŘÍHOVÁ 2017, 47

<sup>748</sup> KATRITZKY 2012, 206

<sup>749</sup> **Dominicus Custos:** Helena Antonie ve věku 18 let, 1612, mědiryt, 16,9 x 14,3 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, sign. HB821

<sup>750</sup> **Josef Heintz:** Portrét Ferdinanda II. (1578–1637) s dvorním trpaslíkem, 1604, olej, 200 x 116 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 9453

<sup>751</sup> KAUFMANN 1988, 193

<sup>752</sup> SCHLOSSER 1908, 38; KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 44

a jejich kosti.<sup>753</sup> V centru komory se nacházely nejrůznější truhly s obrazy a grafickými díly.<sup>754</sup> Součástí umělecké sbírky byly i některé cenné rukopisy, které obsahovaly mědirytové ilustrace.<sup>755</sup> Předměty ve skříních byly seřazené na základě materiálové přírůžnosti, tento princip zdůrazňoval propojení mezi uměleckým dílem a neopracovanou přírodní surovinou.<sup>756</sup>

Za života Ferdinanda II. Tyrolského se bohužel nedochoval žádný seznam jeho sbírek. Je známa existence několika soupisů z let 1596, 1601 a 1621.<sup>757</sup> Detailní popis obrazů poskytuje soupis z roku 1621 a první dva odrážejí stav předmětů ve zbrojnici a kunstkomoře.<sup>758</sup>

Dle soupisu z roku 1621 v kunstkomoře viselo osmnáct obrazů,<sup>759</sup> z nichž čtyři byly portréty rodiny Gonzalesových.<sup>760</sup> Portrét polského trpaslíka,<sup>761</sup> tři portréty Thomeleho včetně jeho podobizny ve zbroji<sup>762</sup> a dvojportrét s dvorním obrem Bartlmä Bonem.<sup>763</sup> Dále se zde nacházel portrét neznámého dvorního trpaslíka s mečem, portrét trpaslíka Matyáše<sup>764</sup>, miniaturní portrét trpaslíka Petra<sup>765</sup>, podobizny dvorních trpaslic<sup>766</sup>, portrét trpaslíka Kryštofa.<sup>767</sup> Pravděpodobně zde také visela podobizna Bláznivé Els, která byla šaškyní Anny Jagellonské.<sup>768</sup> Dále zde možná visel i portrét neznámého tělesně postiženého, kterého si troufneme identifikovat jako Thomase Schweickera.<sup>769</sup> U všech výše zmíněných obrazů není až na pár výjimek znám autor. Je velice pravděpodobné, že

---

<sup>753</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 46

<sup>754</sup> BUKOVINSKÁ 1997, 206

<sup>755</sup> SCHLOSSER 1908, 46

<sup>756</sup> BUKOVINSKÁ 1997, 206

<sup>757</sup> KENNER 1894, 110

<sup>758</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 46

<sup>759</sup> SCHEICHER 1979, 134–135

<sup>760</sup> Arcivévoda Ferdinand II. také vlastnil ilustrace vytvořené dle těchto obrazů.

<sup>761</sup> KENNER 1894, 255, fol. 358 [„*Aber ain pildnus aines Tartarn oder Polln mit ainem gelben röckhl*“]

<sup>762</sup> **Francesco Terzio**: Portrét dvorního trpaslíka Thomela, cca 1560–1580, olej, 100 x 76 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3839; HAAG/SWOBODA 2016, 178

<sup>763</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 179, 358r [„*Person in Ainem Rothen Klaid, und schwar:zen Mantl, darbey das Thomele Zwer: gen Figur*“]; KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296; **Anonym**: Dvojportrét dvorního giganta a trpaslíka Thomele, 16. století, olej, 266,8 x 162,5 cm. Vídeň, KHM, sign., GG 8299

<sup>764</sup> KENNER 1894, 255, fol. 365, 366

<sup>765</sup> **Anonym**: Portrét dvorního trpaslíka Petra, nedatováno. Vídeň, KHM, sign. GG 5423

<sup>766</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

<sup>767</sup> KENNER 1894, 258

<sup>768</sup> **Anonym**: Portrét Elss, 16. století, olej. Vídeň, KHM, Sign. GG 5424; Autorství se připisuje J. Seiseneggerovi, datace se pohybuje kolem roku 1543. Obraz stál 40 zlatých a byl vytvořen na objednávku F. II. Tyrolského. Obraz byl vytvořen těsně před tím, než se vévoda přestěhoval do Prahy. Viz KENNER 1894, 256

<sup>769</sup> V ambraském inventáři z roku 1621 tento portrét nalezen nebyl. Původně se o Thomase Schweickera zajímal Maxmilián II., proto se dá předpokládat, že právě on byl objednavatelem tohoto obrazu a poté mezi bratry došlo k výměně uměleckých děl. V drážďanských sbírkách se také nacházely kaligrafické práce Thomase Schweickera a také jeho portrét. SYNDRAM/MINNING 2012, 342–360; MELZER 2010, 145–146

některé z nich se dostaly na Ambras z mnichovské kunstkomory, nebo byly jejich kopiemi. Další kuriozitou bylo to, že Ferdinand II. Tyrolský vlastnil medaile s vyobrazením Thomase Schweickera a jeho kaligrafický popsaný jednolist, který Thomas vytvořil nohama.<sup>770</sup> V knihovně Ferdinanda II. Tyrolského se také nacházela literatura věnovaná tématu „homo deformis“. Především se jedná o hojně ilustrovanou *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* od Konrada Lycosthena<sup>771</sup> a *Occulta naturae miracula ac varia rerum documenta* od nizozemského lékaře Levina Lemnia.<sup>772</sup>

Po smrti Ferdinanda II. Tyrolského prodal jeho syn a hlavní dědic Karl von Burgau (1560–1618) v roce 1605 celou sbírku svému bratranci Rudolfovi II. za 170 000 zlatých.<sup>773</sup> Tuto událost dokládá inventář pražské kunstkomory z let 1607–1611.<sup>774</sup> Tak se postupně dostáváme k otázce uspořádání Rudolfovy kunstkomory. Tomuto tématu je věnována rozsáhlá literatura, naším cílem je však připomenout, jaké místo v Rudolfově kunstkomoře bylo vymezeno pro zázraky a lidské kuriozity a jak tuto skutečnost odrážejí inventáře z počátku 17. století.

Sbírký Rudolfa II. v Praze byly zaměřeny encyklopedicky a jejich záměr odpovídal tehdejší předstávám o mikrokosmu.<sup>775</sup> První soupis pochází z let 1607–1611 a jeho autorem byl umělec a dvorní archivář Daniel Fröschel (1572–1613).<sup>776</sup> Tento inventář zachycuje pouze kunstkomoru bez obrazové galerie.<sup>777</sup> Podobně na tom je „stavovský“ soupis z roku 1619, který zaznamenává čtyři místnosti kunstkammer a sbírku zbraní.<sup>778</sup> Inventář z roku 1621 je první, který odráží obsah obrazové galerie, vybavení obou sálů, vedlejších komor, kunstkammer, a dokonce i obytných místností.<sup>779</sup>

Rudolfova kunstkomora byla vybavena dvaceti almarami, které stály u zdí bez oken a měly od dvou do šesti polic. Jako nejzajímavější se pro nás jeví obsah velké skříně číslo šest, která ukazuje na zvláštní zálibu v bizarnostech. Šestá skříň obsahovala „hromový kamen“, žabí skelety, ptačí zobák, kostru draka, vycpaného baziliška a kůži monstrózního telete se dvěma hlavami.<sup>780</sup> Vzhledem k tomu, že se pod kunstkomorou

---

<sup>770</sup> KENNER 1894, 259

<sup>771</sup> PURŠ/KUCHAŘOVÁ 2015, 367, fol. 585r, inv. č. 727

<sup>772</sup> Tamtéž, 240

<sup>773</sup> SCHLOSSER 1908, 40

<sup>774</sup> SCHEICHER 1985, 30

<sup>775</sup> BUKOVINSKÁ 1997, 200–201; FUČÍKOVÁ 1985, 47–52

<sup>776</sup> BAUER/HAUPT 1976

<sup>777</sup> BUKOVINSKÁ 1997, 200–201

<sup>778</sup> MORÁVEK 1932; MORÁVEK 1933; MORÁVEK 1937

<sup>779</sup> ZIMMERMANN 1905; BUKOVINSKÁ 1997, 200–201

<sup>780</sup> ZIMMERMANN 1905, XX inv. č. 65 [„1 monster mit 2 köpfen“]; MORÁVEK 1933, 91 [“... ain rehekalbfell mit zweien köpfen...“]

nacházela alchymistická laboratoř, není výskyt podobných předmětů v Rudolfových sbírkách překvapivý, byly specifikem soudobé mentality. Monstra se také vyskytují v alchymistických traktátech, které využívají jejich alegorický význam.<sup>781</sup>

V kunstkomoře Rudolfa II. byla v truhlách uložena také umělecká díla, která znázorňovala přírodní kuriozity včetně vyobrazení „homo deformis“. <sup>782</sup> Především se jedná o „Skupinový portrét rodiny Gonzalesových“ od Dircka de Quade van Ravesteyna z roku 1600, který se nachází na první stránce *Muzea Rudolfa II.*<sup>783</sup> V inventáři z let 1607–1611 se toto dvousvazkové dílo objevuje pod položkami číslo 2689 a 2690, vedle kterých byla poznámka: „*Kniha Jeho Veličenstva o živočiších se všemi druhy čtyřnohých zvířat, všechna malovaná olejem podle skutečnosti Dietrichem Raffensteinem na pergamenu, vázané v červené kůži*“.<sup>784</sup> Ve stejném soupisu je pod inventárním číslem 2602 zmíněno čtyřsvazkové přírodovědné kompendium *Animalia rationalia et insecta* z roku 1582.<sup>785</sup> Tato kniha „*Čtyř živlů*“ od Jorise Hoefnagela (1542–1600) obsahuje dvě ilustrace<sup>786</sup> rodiny Gonzalesových z let 1575–1580.<sup>787</sup>

Kromě děl uložených v kunstkomoře se námět abnormálně tělesně postižených objevoval i na obrazech. V inventáři rudolfinských sbírek z roku 1621 se nachází zmínka o podobiznách bláznů, které pravděpodobně nesly vyobrazení dvorních trpaslíků.<sup>788</sup> Jedná se o obrazy od Martena van Cleve, Ferdinanda z Eysernu a Jeremiase Güntera. Všechny tři obrazy byly umístěny ve druhém patře Rudolfovy galerie v Gangbau.<sup>789</sup> Dva z nich byly zavěšeny a dílo od Jeremiase Güntera stálo mezi dalšími opřené o zeď. Kromě toho se postavy dvorních trpaslíků objevují i jako součást komparsu, který byl domalován Dirckem de Quadem van Ravesteynem na architektonických obrazech od Hanse a Paula

---

<sup>781</sup> WILLIAMS 2011, 9

<sup>782</sup> Viz HENDRIX 1997; KAUFMANN 1988; ZAPPERI 2004; WIESNER-HANKS 2009

<sup>783</sup> **Dirck de Quade van Ravesteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

<sup>784</sup> HENDRIX 1997, 162; BAUER/HAUPT 1976, fol 381r [„*Truhen N° 96. Ihr May: thierbuch von allerley vierfüßiger thier, alle nach dem leben mit ölfarben von Dietrich Raffenstein auff pergamen gemalt, in rott leder gebunden*“.]

<sup>785</sup> KAUFMANN 1988, 202; FUČÍKOVÁ 1986, 26; BAUER/HAUPT 1976, fol. 377 [„*Truhen N° 58. In quarto. Expositioni delli hieroglyphici nel ornamento della missale in penna miniata da G. Hufnagel*“.]

<sup>786</sup> **Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. *Animalia Rationalia et Insecta* (Ignis I), 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14,3 x 18,4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2; **Joris Hoefnagel:** Děti Petrusse Gonzalese, *Animalia Rationalia et Insecta* (Ignis II), 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14,3 x 18,4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.3

<sup>787</sup> HENDRIX 1997

<sup>788</sup> ZIMMERMANN 1905, XXXIX, inv. č. 1103, 1119, 1122

<sup>789</sup> MORÁVEK 1937, 99–100

Vredemana de Vries.<sup>790</sup>

V Českém království nebyl Rudolf II. jediným sběratelem, který vlastnil umělecká díla s námětem „homo deformis“. Podobný zájem měli i Rožmberkové.

Původně byly rožmberské sbírky umístěny v přízemí třetího nádvoří zámku v Českém Krumlově. Kunstkomora Viléma z Rožmberka (1535–1592) měla několik místností, byla propojená s alchymistickou laboratoří a nacházela se přímo pod pokojem vladaře.<sup>791</sup> Později se ukázalo, že za Viléma z Rožmberka byla v pražském sídle umístěna jakási sbírka stříbrných předmětů. Nevíme sice, zda měl Rožmberský palác na Pražském hradě vybudovanou kunstkomoru, ale víme, že se tyto stříbrné předměty<sup>792</sup> později staly součástí lobkovických sbírek díky sňatku Polyxeny z Pernštejna (1566–1642) a Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic (1568–1628).<sup>793</sup>

Po smrti Viléma byla za Petra Voka většina rožmberských sbírek přestěhována z Českého Krumlova do Třeboně. V přízemí horního zámku se nacházela knihovna, zbrojnice, růstkomora, kunstkomora, stříbrnice a sbírka dobového textilu.<sup>794</sup> V chodbě v přízemí, která propojovala zámek s novostavbou, byla umístěna obrazová galerie.<sup>795</sup>

V kunstkomoře Petra Voka se nacházela naturalia, artificialia, scientifica a pravděpodobně také sbírka knih, která měla spíše symbolickou než informativní hodnotu.<sup>796</sup> Inventář kunstkomory byl sepsán někdy mezi léty 1611 a 1620 a zmiňuje se o sto osmdesáti pěti jednotlivých sbírkových předmětech.<sup>797</sup> Rožmberská kunstkomora byla pro veřejnost nepřístupná místnost. Reprezentativní funkci plnila obrazová galerie, která pravděpodobně obsahovala i obraz rožmberské trpaslice Elišky Fedorovny Moskevské.<sup>798</sup> O tom vypovídá skutečnost, že v roce 1604 obdržel dvorní malíř Tomáš Třeboňský čtyři kopy od Petra Voka za namalování portrétu panny Elišky.<sup>799</sup> Z dopisu

---

<sup>790</sup> **Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s významnými návštěvníky, 1596, olej, 137 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2334; **Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s procházejícími se, 1596, olej, 137 x 174 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2335; **Paul Vredeman de Vries:** Interiér gotického kostela, 1596–1597, olej, 108,5 x 115 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 7661

<sup>791</sup> Po smrti Viléma z Rožmberka mohla ovdovělá Polyxena z Lobkovic (1566–1642) se svolením Petra Voka z Rožmberka odvézt některé předměty z Rožmberského paláce na Pražském hradě na své sídlo v Roudnici nad Labem. V roce 1603 se znovu provdala za Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic (1568–1628) a tyto předměty se staly součástí lobkovických sbírek. Více FUČÍKOVÁ 2011, 614

<sup>792</sup> Dle inventáře z roku 1647 tvořila většinu této sbírky zlatnická díla z Norimberku bez detailních zmínek o námětu abnormálně postižených. Viz BRAUN 1923

<sup>793</sup> FUČÍKOVÁ 2011, 615

<sup>794</sup> STEJSKAL 2001, 68

<sup>795</sup> Tamtéž, 73

<sup>796</sup> Tamtéž, 72

<sup>797</sup> Tamtéž, 67

<sup>798</sup> HAJNA 2001, 7–9. Obraz je ztracen.

<sup>799</sup> MAREŠ 1896–1897, 646

Petra Voka pánu Řehoři Albrechtu Pouzarovi z 18. dubna z roku 1602 se dozvíme,<sup>800</sup> že rožmberský vladař posílá dvorního malíře, aby mu vyhotovil podobiznu monstrózního novorozence:

Mám toho správu, že jest jse v jedný vsí na gruntch vašich nějaké nestvůrné a nepodobné dítě teď nedávno narodilo, kderéhož chtíce rád spuůsob a obličej konterfektovaný viděti, schvalně k vám malěře svého vypravuji a vás za to přátelský žádám, že o tom nařídíte, aby dotčenému malíři takové dítě k vymalování ukázáno bylo. Od čehož že nebudete, věřím.<sup>801</sup>

Další připomínkou, že trpaslíci byli nezbytným elementem rožmberského dvorního umění, je nástěnná malba na východní zdi zámku Bechyně, na níž je zobrazena skupina osob během hostiny. Mezi nimi můžeme spatřit postavu ženy, kterou doprovází osoba postižená malformací.<sup>802</sup> Autorem této nástěnné malby byl Bartoloměj Beránek-Jelínek, který v roce 1585 obdržel od Petra Voka zakázku na výzdobu bechyňského zámku.<sup>803</sup>

Kromě jižních Čech se o lidské kuriozity zajímal i moravský protestantský šlechtic Karel st. ze Žerotína. Současně se na zámku Velké Losiny nachází portrét Heleny Antonie, dívky s plnovousem.<sup>804</sup> Nemáme žádnou informaci, zda byl tento obraz součástí sbírek ve Velkých Losinách začátkem 17. století. Je velice pravděpodobné, že objednavatelem portrétu Heleny Antonie mohl být Karel st. ze Žerotína. Tato teorie vyplývá z korespondence, v níž šlechtic jevil zájem o téma hermafroditismu. V dopise Mikulášovi de Baugy<sup>805</sup> z 18. prosince 1605 děkuje Karel st. ze Žerotína za zapůjčení knihy o hermafroditovi od autora Jacophila.<sup>806</sup> Pozoruhodný je i další fakt, že část žerotínských sbírek byla převezena do Polska. Část majetku včetně portrétů se ocitla ve slezské Vratislavi,<sup>807</sup> kam Karel starší ze Žerotína dobrovolně odešel do exilu v roce 1628. Je zajímavé, že právě ve Vratislavi se nacházejí dva další portréty Heleny Antonie od neznámého umělce z roku 1620.<sup>808</sup> Tyto obrazy pravděpodobně patřily moravskému

---

<sup>800</sup> SALABA 1896–1897, 647; KUBÍKOVÁ 2016, 36

<sup>801</sup> MAREŠ 1896–1897, 647

<sup>802</sup> MATĚJÍČEK/MATĚJÍČEK/MORAVEC/KADAVÝ 1988, 2

<sup>803</sup> Zámek Bechyně vyzdobil i později v roce 1591. ŠMRHA 1942, 90

<sup>804</sup> **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 2. třetina 17. století?, olej na plátně, 92 x 71,5 cm. NPÚ ÚPS v Kroměříži, mobiliární fond SZ Velké Losiny, inv. č. VL 1189

<sup>805</sup> Agent francouzského krále v Praze.

<sup>806</sup> THOMAS 1724 [pozdější edice „Les hermaphrodites“ z roku 1605]; DVORSKÝ 1904, 267, 271, 273

<sup>807</sup> Přesněji v městské knihovně ve Vratislavi. Viz MŽYKOVÁ 1986, 6

<sup>808</sup> Dnes jsou obrazy uloženy v Národním muzeu ve Vratislavi. **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej, 67 x 55 cm. Vratislav, Národní muzeum, inv. č. VIII–1524; **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej. Vratislav, Národní muzeum. Publikováno: SELEROWICZ 2011

šlechtici.

Kromě toho se v dopise z 13. listopadu roku 1606 Karel starší ze Žerotína zmiňuje o tom, že obdržel díla Ulisse Aldrovandiho.<sup>809</sup> Tato skutečnost dodatečně potvrzuje, že se šlechtic aktivně zajímal o lidské kuriozity, které byly v 16. a na začátku 17. století velice důležitou součástí sbírek.

V několika dalších prostudovaných inventářích se bohužel žádná zmínka o „homo deformis“ nevyskytuje.<sup>810</sup> V současné době víme, že v lobkovických sbírkách se nachází letáková produkce, která odpovídá tématu „homo deformis“.<sup>811</sup>

Postupně dojdeme k závěru, že v kunstkomorách bylo běžné uspořádání nejrůznějších podivuhodností včetně „homo deformis“. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla nemusela být nutně zařazena mezi mirabilia, mohla být součástí obrazových galerií či vystavovaných grafických souborů, knižních ilustrací nebo dokonce mohla zdobit fasády šlechtických sídel. Tato umělecká díla jsou velice důležitým elementem, který odráží dobové zvyky a myšlení. Umístění vyobrazení s námětem deformovaného lidského těla v kunstkomorách by mohlo vypovídat o dvou funkcích takových zobrazení, dokumentační a reprezentativní. Avšak cílem prezentací abnormálně postižených nebyli oni sami, nýbrž se skrze ně prezentoval vladař. O tom svědčí soudobá módní tendence nechávat se portrétovat s dvorními trpaslíky. Vyobrazení „homo deformis“ ve sbírkách kuriozit měla za cíl prezentovat také nadpřirozenou moc přírody, která byla podřízena majiteli kunstkomory. Vladař se prezentoval jako osoba, jež ovládala či podřízovala své vůli i nadpřirozené jevy. Zároveň se jednalo o snahu přesně zachytit „homo deformis“, nejlépe dle živého modelu, proto často jejich vyobrazení přispívala k přírodovědným příručkám, ve kterých „homo deformis“ byli zařazeni do skupiny monster.

---

<sup>809</sup> DVORSKÝ 1904, 290

<sup>810</sup> Např. BLAŽÍČEK 1957; WIRTH 1913, 123–125; STEJSKAL 2001, 66–85; LUKÁŠOVÁ/SMOLOVÁ 2018

<sup>811</sup> Doufám, že se badatelům budoucích generací podaří zpracovat materiály uložené v rodinném archivu a knihovně Lobkoviců v Nelahozevsi.

## **4. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla v uměleckých sbírkách v zemích Koruny české v mezinárodních souvislostech**

### **4.1. Portréty a podobizny abnormálně postižených. Specifika jejich vyobrazení**

V renesančních šlechtických a panovnických sbírkách nacházíme umělecká díla, která nesou vyobrazení „homo deformis“. Nejčastěji se jedná o olejomalby, grafické listy či knižní ilustrace, které byly součástí obrazových galerií a kabinetů kuriozit. S námětem „homo deformis“ se také můžeme setkat na freskách, které zdobily fasády šlechtických sídel.

Vyobrazení deformovaných podob lidského těla se nejčastěji objevují jako součásti pojednání o fauně či přirozených a nadpřirozených kuriozitách. Dále se mohly vyskytovat také na obrazech s mytologickou tematikou, mnohohfigurálních každodenních scénách a na portrétech.

Na renesančních olejomalbách 16. století nenajdeme podobizny těžkých případů lidské monstrozity, pokud postižení nebyli schopni života.<sup>812</sup> Nejčastěji se vyskytují postavy s růstovými poruchami, s nadbytečným ochlupením a ojediněle můžeme spatřit jiné formy deformace, jakou zachycuje například podobizna kaligrafa Thomase Schweickera.<sup>813</sup> Jednalo se o vyobrazení kuriozit, které byly jakousi „bizarní verzí normálních lidí“, jejichž vzhled byl buď přehnaný, anebo miniaturní. Každopádně portréty „homo deformis“ ukazují, že byli tito lidé určitým způsobem zařazeni do dvorské společnosti.

Důvod, proč byla podobná umělecká díla vytvářena, mohl být spojen s funkcí portrétu jako uměleckého žánru. Portrét je vlastně umělecká forma, která se snaží zachytit individuální rysy vnější podoby člověka. Tato podoba závisí na době a místě vzniku díla, společenském postavení portrétovaného a na malířově interpretaci modelu.<sup>814</sup>

---

<sup>812</sup> Pod pojmem těžké případy lidské monstrozity myslíme například narození siamských dvojčat. V renesanci nepochybně existuje tak zvaný druh posmrtných portrétů, týká se většinou osob šlechtického původu.

<sup>813</sup> Portrét Thomase Schweickera jsme ale zařadili do kapitoly o jednorukých kaligrafech, protože se jeví jako typický příklad, kdy bizarní námět postiženého pouličního umělce je prezentován ve „vysokém“ umění šlechtických sbírek.

<sup>814</sup> KUBÍKOVÁ 2016, 27; DANILOVA 1998, 12–13; SIDOROV 1927



Funkce portrétu pochází z jeho historického vývoje. Německý historik umění Hans Belting dokázal, že se portrét vyvinul z pohřební masky.<sup>815</sup> Uvádí, že v rané etapě lidských dějin byly maska zesnulého a portrét žijící osoby rituálními předměty, jimiž se lidé snažili o věčnou podobiznu člověka, určenou pro záhrobní říši.<sup>816</sup> Starořímská maska mrtvých sloužila také k uschování těla, ale spíše se jednalo o zachování pozemského jedinečného vzhledu člověka, o zřejmou demonstraci jeho existence.<sup>817</sup>

Historickým vývojem tak vznikají dvě nejdůležitější funkce portrétu – memorativní a reprezentativní,<sup>818</sup> které zároveň připomínají, že si v sobě portrét do určité míry ponechal jakousi rituální složku. Hans Belting naznačuje, že rané portréty byly propojené s termínem „imago“. Imago je znázornění, které prezentuje osobu, s takovým obrazem zacházeli jako s osobou. „Imago“ bylo víc než pouhým vyprávěním o dané osobě, vždy vytvářelo efekt přítomnosti v současnosti a vždy obsahovalo elementy, dle kterých bylo možno osobu identifikovat.<sup>819</sup>

Memorativní a reprezentativní funkce často měly protikladný cíl, a proto nebylo vždy jednoduchým úkolem jejich současné zvládnutí.<sup>820</sup> V tomto bodě se setkáváme s problémem realistické podobnosti v portrétu a umělecké interpretace, protože sám fakt dokonalé dokumentární přesnosti portrétovaného nesouvisí s uměleckým dílem.<sup>821</sup>

Začněme memorativní funkcí. V portrétu byl důležitý efekt „přítomnosti“ osoby, jinými slovy umělec měl za úkol vytvořit mimezi.

Aristoteles ve své práci *Poetika* definuje mimesis jako imitaci reality, jako fikci, iluzi či pravděpodobnost. V současné interpretaci mimeze je věrný obraz reality, v díle však zobrazuje pouze imitaci skutečnosti, mimetickou iluzi.<sup>822</sup> Mimeze není vnímána jako reprezentace reálná, protože reálno je nereprezentovatelné. Reálno je vícerozměrné a prostředky, kterými se snaží člověk reprezentovat realitu, jsou jednorozměrné, nelze je tedy jednoduše harmonizovat. V tom, jak autor napodobuje realitu, se odráží jeho vztah ke skutečnosti, proto umělec svými prostředky vytváří vlastní realitu, podívanou.<sup>823</sup>

---

<sup>815</sup> BELTING 2002, 77

<sup>816</sup> Týkalo se to staroegyptského umění, kdy pohřební maska zachovávala věčnou podobu člověka pro království Osirise.

<sup>817</sup> BELTING 2002, 120

<sup>818</sup> Portrét se vyvinul ze starořímských malovaných masek a obrazů, které byly součástí pohřební výbavy a sloužily k uschování mrtvého těla. Viz BELTING 2002, 120–121; KUBÍKOVÁ 2016, 27

<sup>819</sup> BELTING 2002, 10–11

<sup>820</sup> Tamtéž, 121. Tento protiklad se dá spatřit ještě na antických pohřebních vyobrazeních, která by dle způsobu zobrazení měla být realistická. Ale na druhou stranu existovala určitá potřeba idealizovat zemřelého.

<sup>821</sup> DANILOVA 1998, 53

<sup>822</sup> SLÁDEK 2008, 11

<sup>823</sup> Tamtéž, 12

Cílem mimeze není vytvořit iluzi reálného světa, nýbrž vytvořit iluzi pravdivého diskurzu o reálném světě.<sup>824</sup>

Portrétní žánr předpokládá práci s individualitou portrétovaného a vnímání jeho jako osoby, která je kombinací duševních a fyzických forem.<sup>825</sup> Základním principem portrétního vyobrazení je individualita portrétovaného, která je vyjadřována specifickým tělesným projevem ducha a zjevnými charakteristickými rysy.<sup>826</sup> Ty mají odrážet vnitřní svět a povahu osoby.<sup>827</sup> Proto je pro vytváření portrétu důležité poznání jiného jako fenoménu.<sup>828</sup> V případě podobizen „homo deformis“ ale tato složka představuje určitý problém z hlediska mentality 16. století. Nejtěžším úkolem při vytváření portrétu „homo deformis“ byla pravděpodobně jejich deformovaná podoba, která vyžadovala správné naturalistické podání. Zároveň mohla být jejich zrůdnost podstatným problémem pro umělce. Proces poznání duchovních vlastností abnormálně tělesně postižených v 16. století byl poněkud problematický. Portréty „homo deformis“ z tohoto období se nám vlastně snaží poskytnout indicie o názoru umělce na dané osoby a také na to, jak je vnímala soudobá společnost.

Je-li mimeze poznávací činností, zahrnuje i aspekty tvořivosti a dynamičnosti.<sup>829</sup> Výsledkem tvůrčí aktivity mimesis je uspořádat „chaos“ události a faktů do smysluplného celku. Tím, jak svět prožíváme, vytváříme své vlastní vyprávění, které souvisí s naší osobní zkušeností se světem.

Je pravda, že smysl portrétu se neomezuje pouze na poskytování podobnosti s originálem. Jako důležité se rovněž jeví vyjádření osobních a individuálních vlastností modelu tak, jak je vnímá umělec.<sup>830</sup> Z tohoto důvodu portrét zároveň obsahuje malířovu vizi živého prototypu, kterou se snaží vyjádřit v individuálních rysech vnější podoby člověka.<sup>831</sup> V umělecké interpretaci hraje roli několik důležitých faktorů. Příkladem jsou požadavky objednavatele, malířova schopnost tyto požadavky zvládnout a také subjektivita vnímání portrétované osoby.<sup>832</sup>

Vzhledem k tomu, že monstra vždy byla spojena se zázrakem a monstrózní těla od začátku antiky a středověku formuje systém stereotypů, je mimeze monstra výsledkem

---

<sup>824</sup> SLÁDEK 2008, 14–15

<sup>825</sup> DANILOVA 1998, 21–22

<sup>826</sup> TROITSKAYA 2018, 39; CIRES 1928, 86–158

<sup>827</sup> Tamtéž

<sup>828</sup> TROITSKAYA 2018, 39; CIRES 1928, 86–158

<sup>829</sup> SLÁDEK 2008, 19

<sup>830</sup> TROITSKAYA 2018, 38

<sup>831</sup> KUBÍKOVÁ 2016, 27

<sup>832</sup> Tamtéž, 7

poznávání a osvojování světa. Není to jednorázový akt, je to činnost, aktivita poznání a jednání, v průběhu které se snažíme poznat svět, jež sice nelze poznat dle citů, ale vyrovnáváme se s ním ve svých interpretacích. Výsledek tvorby je spojen s individuální činností autora. Na jedné straně existuje realita, ve které žijeme a na druhé straně je množství světů, které si činí nárok na pravdivost, avšak jsou výsledky našich individuálních společenských konstrukcí. Tyto dva světy nejsou vždy protikladné, jedná se o podmínky a možnosti jejich poznání. Reálný svět se neobjevuje jako objektivní skutečnost, která je na nás zcela nezávislá, ale sestavujeme jej pomocí procesu interpretace. V umění (umění je jako soubor znaků a kódů) se světem reality tedy komunikujeme díky kódování (symbolům) a dekódování, z tohoto hlediska to, co nazýváme skutečností, je v tomto ohledu pouze kódem zobrazení.<sup>833</sup>

Proto i když se výtvarník snažil zkoumat jev monster, vždy vytvářel vlastní interpretaci a využíval ikonografické vzory monster.

Renesanční portrét fungoval dle principu Platonovy dialektiky, kde obrazy odrážejí „ideje“ reality v redukované formě.<sup>834</sup> Renesanční realismus tak nespočíval ve shodě obrazu s živým modelem, ale projevoval se v poměru díla k realitě jako k celku. Často rovněž souvisel s procesem rovnováhy mezi subjektivní a objektivní stránkou portrétu a projevoval se jako tendence k typizaci.<sup>835</sup>

Renesanční umělecké zobecnění předpokládalo směr k jednotlivým typům a idejím, protože takové „zobecnění“ umožňovalo hlubší pochopení jedince, jeho života a povahy.<sup>836</sup> Tyto „vzory“ byly způsobem, jak přidat filozofický smysl osobám ze soudobého každodenního života.

Renesanční typologie byla založena na jednotlivých bájích a legendách, které měly alegorický obsah. Tyto alegoricko-mytologické umělecké kategorie umožňovaly malíři vyjádřit lidské typy v několika významových vrstvách.<sup>837</sup> Jinými slovy, na renesančních obrazech probíhala nezávisle na empirickém pozorování mytologizace portrétované osoby.<sup>838</sup> Při procesu mytologizace určité osoby se často stávalo, že tato osoba přebírala vlastnosti buď hrdiny, nebo zvířete.<sup>839</sup> Portréty „homo deformis“ nebyly v této souvislosti výjimkou. Například lidé postižení hypertrichózou byli zařazeni do

---

<sup>833</sup> SLÁDEK 2008, 13

<sup>834</sup> BELTING 2002, 180; FLEMING 2018, 2; NEUMANN 1963, 38

<sup>835</sup> NEUMANN 1963, 27

<sup>836</sup> Tamtéž, 38

<sup>837</sup> NEUMANN 1963, 42

<sup>838</sup> DANILOVA 1998, 34–35

<sup>839</sup> Tamtéž

typologie divých lidí či svatých poustevníků, k zobrazení postižených růstovými poruchami čerpali umělci z tradice o národech pygmejů či gigantech atd. Mytologizace jevu „homo deformis“ poskytovala řešení pro vyjádření jejich tělesných abnormalit a zrůdnosti. Díky tomu to nebyly obrazy s námětem abnormálně postižených, nýbrž by měly mít mytologickou či náboženskou složku.

V literatuře se často setkáváme s vysvětlením, že zájem o vyobrazení monster a dalších „bizarních věcí“ se pohyboval v rovině vědeckého zájmu o přírodní kuriozity anebo v rovině zvláště postrenesanční manýristické estetiky.<sup>840</sup> Pro současného diváka je složité pochopit, v čem vlastně tato obliba spočívala.

Historická společnost 16. století z kulturně antropologického hlediska může být velmi blízká primitivní společnosti, u které plnil roli jádra kultury mýtus. V renesančním období ještě přežívají mýty předkřesťanského období a rané křesťanství se původním mytologickým systémům přizpůsobovalo, tolerovalo je a transformovalo. Proto je mentalita 16. století velmi rozporuplná, jde o kombinaci myšlení magického, náboženského a vědeckého. Pro manýristickou mentalitu jsou charakteristické vnitřní rozpory, napětí, a hlavně střetnutí tradiční učenosti s moderním empirickým s racionálním věděním. Tato kombinace vytvářela napětí, které bylo stěží překrýváno alegorikou a symbolickou rovnováhou.<sup>841</sup>

Pesimistický pohled na svět ovlivňoval všechny sféry života, dokonce i vědecký pokrok. V 16. století sice zaznamenáváme vývoj anatomie, racionality a empirického výzkumu, ale ještě se nejednalo o pravdivé a emočně neutrální znázornění poznávajícího subjektu.<sup>842</sup> Jinými slovy se v tomto období vyskytuje snaha o realismus či naturalismus, která se ale vždy kombinuje s citovou a iracionální složkou vnímání subjektu.<sup>843</sup> Tato tendence se projevuje i v námětu „homo deformis“.

Pro toto období je charakteristický dramatismus, jednalo se o způsoby vyjádření strachu výtvarnými prvky. V této souvislosti bychom mohli použít termín „terribilita“, který pochází ze 16. století a jenž je výrazem pro umělecké dílo, které je zároveň hrůzostrašné a vznešené.<sup>844</sup> Například čím více naturalisticky bylo prezentováno znetvořené tělo „homo deformis“, tím více vyvolávalo strach a tím větší byl divákův

---

<sup>840</sup> KAUFMANN 2009; CORBIN 2012, 35; PREISS 1974, 103–105; RAINER 2017, 51–56; GOMBRICH 2017

<sup>841</sup> VALKA 2009, 118–122

<sup>842</sup> NEUMANN 1963, 34

<sup>843</sup> NEUMANN 1951, 48; EVANS 1997, 221

<sup>844</sup> Termín *terribilita* byl využíván současníky Michelangela pro jeho sochy Davida a Mojžíše. Viz PREISS 1974, 34

zážitek ze spatření boží moci. Zde nabízíme velmi odvážný názor, že podobná vyobrazení mohla být jakýmsi předchůdcem art-hororového žánru. Sám termín „art horor“ se objevil teprve v 19. století v souvislosti s gotickou literaturou. Současní badatelé jsou toho názoru, že termín „art horor“ se nevztahuje pouze na literární díla a platí napříč uměleckými a mediálními formami.<sup>845</sup> Tento druh žánru předpokládá emoční tlak na diváka a vyvolává pocity strachu, úzkosti a hrůzy, které otevírají cestu k poznání dobra.<sup>846</sup>

Studie Hanse Beltinga ukazuje, že již od 14. století mohl dialog mezi divákem a obrazem probíhat formou určité meditace, modlitby či dokonce extáze.<sup>847</sup> Takový mystický prožitek se nevztahoval výhradně na náboženské náměty, ale také na světské, většinou podobizny. V tomto smyslu mohlo být pozorování vyobrazení „homo deformis“ také přirovnáváno k určité formě modlitby nebo jiné citové zkušenosti, která sblížuje diváka s Bohem. Motivací k vytvoření obrazů, které znázorňují přírodní kuriozity, nebyla pouze snaha je zdokumentovat, ale i snaha poznat mimořádný jev, spatřit zázrak stvoření.

Podstata tohoto „zázraku“ měla numinózní charakter, což předpokládá náboženskou zkušenost, která je spojená s intenzivním prožitkem tajuplné, strašidelné božské přítomnosti.<sup>848</sup> Numinozita<sup>849</sup> je výraz pro posvátnou božskou moc, která je spásná a zároveň nebezpečná, děsivá a fascinující.<sup>850</sup> Tato moc vyvolává pocit strachu, protože je nepochopitelná, ale je kladná, vychází z posvátného božstva. Numinózní moc se dá objevit v obraze „neznámého“ či „cizího“.<sup>851</sup> V tomto ohledu předpokládal námět „homo deformis“ podobnou zkušenost.

V 16. století ale můžeme sledovat, že vyobrazení „homo deformis“ byla v určité míře často idealizována. Tato idealizace pomáhala divákovi uvědomit si, že monstra jsou výsledkem tvořivé moci, která je ve své podstatě pozitivní. Potřeba idealizovat podobný jev vyplývala z neoplatonské filozofie, která tvrdila, že duch určuje materii.<sup>852</sup> Toto pravidlo je dobře ukázáno v jednom z nejznámějších děl, jež odráží postuláty manýristického umění, *Tratatto dell'arte della pitura* od Giovanni Paola Lomazza. Ve

---

<sup>845</sup> CARROLL 1990, 12

<sup>846</sup> Tamtéž, 15

<sup>847</sup> BELTING 2002, 459–461

<sup>848</sup> Ještě Dionisij Areopagit vyjádřil názor, že vyšší božstvo by se mělo buď zobrazovat symbolicky skrze analogii s krásou a světem anebo také apofaticky, skrze ošklivé a tajemné. Apofatická teologie ukazuje na to, že Bůh přesahuje lidskou myšlenku, a proto pozitivní výroky o něm neodrážejí celou jeho podstatu. V důsledku toho není možné skrze pozitivní představu Boha pochopit. GOMBRICH 2017, 280; LAZZARINI 2011, 415

<sup>849</sup> JUNG 1997, 60

<sup>850</sup> KADLECOVÁ 1966, 121–122

<sup>851</sup> Tamtéž

<sup>852</sup> PANOFSKY 2014, 43

svém díle píše, že se krása ukazuje v mnoha podobách, a proto by se měla v různých podobách prezentovat i v umění.<sup>853</sup> Rozlišuje například jupiterianskou, saturnianskou, maronovskou a další krásy. Všechny krásy zrcadlí absolutní krásu. Podstatou nejvyšší krásy byla duchovní „grazia“, která vyzařuje z Boha a údajně se odráží v dalších nižších sférách. Na začátku se boží „grazia“ odráží ve světě andělů, pak se promítá do lidských duší a konečně proniká do tělesného světa.<sup>854</sup> Jinými slovy, vnější krása byla určena krásou vnitřní. Stejně by to mělo platit i opačně, pokud existuje vnitřní krása, měla by mít vnější odraz. Proto by měl umělec při vytváření podobizen „homo deformis“ také poukázat na boží záměr. Pochopitelně taková idealizace nepředpokládala úplnou ignoraci ošklivého a zdeformovaného vzhledu. Mohla být provedena pod podmínkou, že materie je ochotná a svolná se přizpůsobit podstatě ideje.<sup>855</sup>

Jak ale ztvárnit boží přítomnost v monstře? Jakými výtvarnými prostředky vyjádřit duši portrétovaného? V této souvislosti chceme připomenout, že v renesanci byla populární pseudovědecká disciplína fyziognomika, která údajně měla zjednodušit umělci poznání duševních vlastností osoby podle vnějších charakteristik. To ukazuje například spis Giovanniho della Porty *De humana physiognomonia* z roku 1586, ve kterém autor porovnával lidské a zvířecí obličejy a jejich podobnosti vysvětloval shodným temperamentem a povahou. Fyziognomika mohla pomáhat renesančnímu malíři určitým způsobem v tvarování vzhledu portrétovaného pouze tehdy, pokud měl představu o povaze či vlohách modelu. To znamená, že k vytváření portrétu nebyla vždy nutná přítomnost živého modelu. Zmíněné skutečnosti se mohou vztahovat i na portréty „homo deformis“, které byly součástí sbírek kuriozit. Umělci je často vytvářeli dle předlohy, což ukazuje, že dosažení maximální podobnosti portrétovaného nebylo vždy důležité.

Albrecht Dürer také měl zkušenosti se znázorněním lidské monstrozity. Jeho nejznámější kresba siamských dvojčat byla vytvořena dle proporční teorie, stejným způsobem by se měla zobrazovat i hezká lidská figura. Všimli jsme si, že na jeho kresbě siamských dvojčat je postava každého dvojčete vepsána do pentagramu, jehož vrchol začíná na špičce hlavy každého z nich. Zároveň se ukázala existence třetího, společného pentagramu, protože dvojčata mají společné tělo. Vepsání lidské postavy do pěticípé hvězdy bylo v souladu s renesanční teorií o posvátné geometrii a božské proporci.

---

<sup>853</sup> PANOFSKY 2014, 61

<sup>854</sup> Tamtéž, 63; LOMAZZO 1598b, 18–21

<sup>855</sup> PANOFSKY 2014, 63; LOMAZZO 1598a, 25; MII, 292–294

Na konci renesance se začíná prosazovat myšlenka, že krása těla nezáleží pouze na matematických pravidlech a proporčních kánonech.<sup>856</sup>

Dle novoplatonismu byla krása analogií božského.<sup>857</sup> Postavy se svými postoji a gesty snaží elegantně a vyumělkovaně vyjádřit svůj vnitřní emoční stav, k tomu umělci často využívali nepřirozené pózy (figura serpentinata), teatralizované scény, výrazné kontrasty.<sup>858</sup>

V manýristickém umění můžeme také pozorovat určitou tendenci, kterou lze popsat jako nepřesnou hranici mezi krásou a ošklivostí. V každé epoše existovalo vlastní chápání těchto dvou estetických kategorií.<sup>859</sup> V manýrismu již jistoty renesančních kánonů krásy nefungovaly. Umělec usiluje o expresivitu, směřuje k tomu, co je bizarní, výstřední a deformované.<sup>860</sup> Negativní fenomén ošklivosti byl chápán v novém smyslu.<sup>861</sup> Příklad soudobého vnímání ošklivého můžeme nalézt v traktátu novoplatonského filozofa a lékaře Leona Ebre (1464–1530) *Dialogy lásky* z roku 1535.

Dobro a ohavnost nemohou existovat ve stejných věcech, ale není správně uvažovat, že každá ošklivá věc je ohavná. Tato věc ani není hezká, ani není ohavná, jak mnohé věci z řad hodných, co vidíme na příkladě lidí, mezi kterými jsou hezcí a ohavní, ale také takoví, kteří ani nejsou hezcí, ani nejsou ohavní. Navíc tato vlastnost existuje v mnoha hodných a dobrých věcech, které v sobě nemají ani krásu, ani ohavnost. Lidé nejsou krásní, ani nejsou ohavní, protože jsou současně krásní v něčem jiném a ohavní v něčem druhém. Znamená to, že celkově nejsou ani ohavní, ani krásní. Dobré věci taktéž nejsou ani krásné, ani ohavné.

Krásu je „grazia“, která potěší duši, která ji pozná. Ale dobré věci, které nemají „grazia“, nejsou ani ohavné, ani krásné. Nejsou krásné, protože nemají „grazia“, nejsou ohavné, protože nesou v sobě dobro. Jsou uprostřed mezi krásným a ohavným, ale ne mezi dobrým a špatným.<sup>862</sup>

Tento úsek demonstruje, že dle novoplatonského filozofického směru byla krása propojená s pojmem „grazia“ a vše, co tuto grácii nemělo, mohlo být považováno za ošklivé. Ošklivost se ale nechápala jako ohavnost, nýbrž jako něco, co nemá v sobě krásu, protože ohavnost je příznakem něčeho špatného, zlého, zatímco ošklivost může být ve své podstatě dobrá. Leon Ebre se také zmiňuje:

---

<sup>856</sup> PANOFSKY 2013, 105–106

<sup>857</sup> GOMBRICH 2022, 441–443

<sup>858</sup> NEUMANN 1951, 48; EVANS 1997, 198

<sup>859</sup> ECO 2015, 131

<sup>860</sup> ECO 2007, 169

<sup>861</sup> PANOFSKY 2014, 61

<sup>862</sup> EBREO 1981, 316–317

Ošklivost je pouze stav těla, za kterou musíme vidět netělesnou krásu. Proporcionalita se nejeví krásou, ošklivost také může být proporcionalní. Základem všech nižších těles je materie, je ve své podstatě ošklivá a jeví se součástí ošklivosti těchto věcí, ale upravená může být krásná. Tvary, které pronikají z duchovního a nebeského světa Boha, odstraňují z materií ošklivost. Krása přichází v nízký svět ze světa duchovního a činí materii krásnou.<sup>863</sup>

Ošklivost autor chápe jako relativní hranici. Je zde ukázána ne jako protiklad krásy, ale jako věc, které krása chybí. Materie je představená jako původně ošklivá, duchovní a nebeský svět jako krásný. Duch si ale podmaňuje materii a může ji učinit krásnou. Umělec měl možnost svobodně vyjádřit něco negativního v krásném, ale naopak může zobrazit ošklivé věci jako krásné, což činí ošklivost přijatelnou.<sup>864</sup> Jako skutečně ošklivé, ohavné věci se v manýristickém umění zobrazovalo vyjádření negativních citů a činů jako například zločin, agrese, hřích a také strach.<sup>865</sup> Beztvárné, hybridní a zrudné mohlo často být využito jako forma vyjadřující pokles morálních hodnot.

Zde se ukazuje jakýsi protiklad, kdy na jednu stranu vyvolává monstrum strach, a proto je potřeba jej zobrazit v negativním aspektu. Na druhou stranu monstrum dle soudobé filozofie nemusí být zlé, mohlo se jednat o jakousi „neuspořádanost materie“<sup>866</sup>, proto monstra nejsou zlá, jen nemají „grazia“. Avšak tuto „grazia“ umělci mohli monstru dodat, protože duch určuje materii. Podle nás v tom tkví podstata manýrismu, v umělcově schopnosti vlastním způsobem idealizovat model. Umělec je jako mág, určuje a ovlivňuje materii, skrze kterou vyjadřuje duch vyobrazeného.<sup>867</sup>

Je pravda, že manýrističtí sběratelé pátrali po znetvořených či podivných objektech, které v 16. a 17. století nebyly vnímány negativně, ba naopak byly vyhledávány kvůli své jedinečnosti, vzácnosti. Neobvyklé fenomény se posuzovaly jako náhodné a v tom tkvěla jejich složitost.<sup>868</sup> Takové exempláře údajně umožňovaly poznání moci božské přírody a jejich výzkum byl nezbytný při hledání ideálů.<sup>869</sup> V tomto smyslu bylo zdeformované a monstrózní tělo předmětem studia nejen pro vědce, ale také umělce, díky němu se snažili pochopit a prozkoumat temné stránky lidské existence a morálních hodnot. Odsud často vidíme, že je tělo v manýrismu prezentováno s určitým „neklidem“

---

<sup>863</sup> EBREO 1981, 329–331

<sup>864</sup> ECO 2015, 133; SHKEPU 2010, 53

<sup>865</sup> ECO 2007, 135–136

<sup>866</sup> PANOFSKY 2014, 62–63

<sup>867</sup> Pavel Preiss interpretuje pojem „maniera“ jako vytříbený způsob tvorby splývající s pojmem „grazia“, jež přesahuje hranici řádů a pravidel a činí dílo pravým uměním. Viz PREISS 1974, 29–33

<sup>868</sup> DASTON/PARK 2001, 160

<sup>869</sup> RAINER 2017, 52; PREISS 1974



a divák při pohledu na znetvořené či monštrózní tělo je často nucen zkoumat své vlastní morální aspekty a uvažuje, co přesně z něj dělá lidskou bytost.<sup>870</sup>

Zázraky byly tradičně považovány za výsledek nadpřirozených sil, které měly okultní vlastnosti.<sup>871</sup> Monstra v rámci kunstkomor byla objektem metafyzického výzkumu, což bylo dostupné pro vzdělané a urozené publikum. Proto byla reprezentace podobných zázraků a tělesně postižených velice důležitá pro jejich majitele.

Zde se dostáváme k reprezentativní funkci portrétů tělesně postižených. I když jsou portréty lidských kuriozit často považovány za dokumentární,<sup>872</sup> nesmíme zapomenout, že objednateli byli jejich páni, kteří se snažili řídit umělcův projev na obraze.<sup>873</sup> Jednou z nejrozšířenějších skupin vyobrazení „homo deformis“ je jejich společný portrét s vladařem, na němž jsou vyobrazeni v přepychových šatech a se šperky, což by mělo vypovídat o jejich sociálním postavení u dvora.<sup>874</sup> Zde je také podstatné to, jak se prezentuje majitel podobného divu přírody.

Proč pro majitele kuriozity byla důležitá podobná reprezentace? To však nutně neznamená, že portréty „homo deformis“ vypovídají o nich samotných jako o osobách, protože portrétní žánr může znázorňovat i zvířata a domácí mazlíčky. Zajímavou otázkou je, zda byli abnormálně tělesně postižení prezentováni na portrétech jako lidské bytosti, či nikoliv? To by nám částečně mohl prozradit jejich sociální status, protože do určité míry ovlivňuje způsob reprezentace. V reálném životě zastával „homo deformis“ na šlechtickém sídle často funkci baviče, proto mohl být na jejich podobiznách prezentován v souvislosti s komickou tradicí.<sup>875</sup>

Umění se snažilo vystihnout tyto pocity nejistoty, chaosu, neklidu a hledání pravdy.<sup>876</sup> Proto se často volily motivy, které by zdravého člověka mohly odpuzovat.<sup>877</sup> Zde vidíme určité propojení melancholické nálady s dekadencí, která se ve výtvarném umění často projevuje v námětech s tematikou abnormálnosti, extravagance, ošklivosti, šílenství, chorobnosti.<sup>878</sup> Vyobrazení abnormálně tělesně postižených většinou obsahují

---

<sup>870</sup> LAZZARINI 2011, 419

<sup>871</sup> PREISS 1974, 173

<sup>872</sup> Srov. KUBÍKOVÁ 2016, 36

<sup>873</sup> CAMPBELL 1990, 145

<sup>874</sup> Tamtéž, 139

<sup>875</sup> FLEMING 2018, 2

<sup>876</sup> NEUMANN 1963, 49–51; FUKALA 2000, 33–34

<sup>877</sup> PREISS 1974; MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 11

<sup>878</sup> MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 10

neklid této doby, ukazují nepřesné hranice mezi racionálním a iracionálním, příjemným a odporným, přijatelným a nepřijatelným.<sup>879</sup>

Ve spisu Giovanni della Porty *Magia naturalis* z roku 1558 byl rozšířen názor, že pro odhalení tajemství přírody je potřeba se věnovat přírodní magii, kde se okultní síly považovaly za dané a neoddiskutovatelné.<sup>880</sup> Osoba, která může vládnout přírodě, byla charakterizována jako mág. Giovanni della Porta uvádí, že pro mága jsou nezbytnými charakteristikami vášnivě hledání tajemství, touha po raritách, kultivace zázraků a tendence dívat se na vědu jako na divadelní představení.<sup>881</sup>

Manýristický člověk chtěl poznat neuvěřitelnou moc přírody či Boha, aby sám mohl být tvůrcem.<sup>882</sup> Předpokládalo se také, že vůle mága dokáže usměrňovat a podmaňovat si okultní síly a zázraky.<sup>883</sup> Proto studium přírody v 16. století předpokládalo i studium „nadpřirozených“ metamorfóz, které pomáhaly v odhalování mystického významu. Tím se vysvětluje i přítomnost nejrůznějších „monster“ a „zázraků“ ve sbírkách kuriozit, která znamenala virtuózní erudici majitele a jeho dobrý vkus.<sup>884</sup>

Ve spisu Giovanniho della Porty můžeme také najít důležitou myšlenku, která ukazuje, že zázraky mohly být i výsledkem lidských myšlenek. Lidská fantazie usilovala o božské právo tvořit a dávat materii tvar skrze umění.<sup>885</sup> Tato tvůrčí síla umělce se přirovnávala k tvůrčí síle přírody. Umělec stejně jako mág by měl ukázat schopnost ovládat chaos či ryzí moc přírody a jako mág by měl vědět, jak fungují zákony přírody, aby věděl, do jaké míry je může porušovat.<sup>886</sup> Umělec by měl mít schopnost napodobovat tvořivou sílu přírody, upravovat „zvrácené uspořádání látky“ a přidávat jí dokonalou podobu dle původního záměru vyšší moci.<sup>887</sup>

Příkladem takového dvorního „mága“ byl Arcimboldo<sup>888</sup>, který ve své tvorbě propojil studium přírodnin spolu s fantazií a soudobým humorem. Jeho nejznámější práce jako cyklus ročních období, cyklus čtyř živlů či reverzní obrazy kombinují různorodé naturalistické prvky a často vytvářejí fantastický obludný vzhled.<sup>889</sup> Jeho „magická moc“ spočívala v jeho fantazii a schopnosti napodobovat tvůrčí sílu přírody. Ve svých

---

<sup>879</sup> SOURIAU 1994, 107

<sup>880</sup> DASTON/PARK 2001, 170

<sup>881</sup> Tamtéž

<sup>882</sup> PREISS 1974, 103–105; GOMBRICH 2017, 280

<sup>883</sup> GOUK 1997, 232; VASARI 1998a, 32

<sup>884</sup> DASTON/PARK 2001, 170

<sup>885</sup> Tamtéž, 161

<sup>886</sup> PREISS 1974, 12; BACHTIN 2007, 39

<sup>887</sup> PANOFSKY 2014, 62–63

<sup>888</sup> Na jedné z dvorských slavností byl dokonce prezentován jako kouzelník Zirfeo Schwarz.

<sup>889</sup> KAUFMANN 2009, 199

dílech často používal princip podivné nadpřirozené transformace, která dokáže proměnit zvířata, rostliny a další předměty v lidskou postavu.<sup>890</sup>

V umění byla taková svoboda, fantazie a znalost přírodních forem využita v groteskách. Grotesky byly populární i ve středoevropském prostředí ve druhé polovině 16. století. Termín „groteska“ (z it. „grotta“ – jeskyně) se objevuje v 15. století. Původně znamenal fantazijní vegetabilní ornamenty s monstry, objevené na konci quattrocenta v podzemní části Titových lázní.<sup>891</sup> Termín groteska mnozí současníci využívali ve smyslu „monstrum“.<sup>892</sup> Protože se grotesky často považovaly za ornamenty s monstry. Původně to byl ornament, ve kterém byla monstra přítomna jako dekorativní element.<sup>893</sup> Ornament je v podstatě výtvarný způsob, jak ovládnout chaos, pro ornament jsou charakteristické elementy harmonie, rytmu a tance.<sup>894</sup>

Složitost groteskních ornamentů tkvěla ve svobodné hře s rostlinnými, zvířecími a lidskými postavami, které se organicky prolínají, přičemž se porušují hranice a reálné věci se propojovaly s mytologickými bytostmi.<sup>895</sup> Grotesku v umění lze přirovnat přímo k přirozenému rozmaru či kuriozitě. Obě totiž spojují objekty, které se obvykle spojit nedají.<sup>896</sup> Groteska však přesahuje pouhou kategorii ornamentu,<sup>897</sup> později se začala prosazovat figurální složka na úkor ornamentální.

Lomazzo uvádí, že malované grotesky nebyly pojmenovány proto, že pocházely z jeskyní, ale protože jako záhady, šifry nebo egyptské hieroglyfy používají postavy k označení konceptů nebo myšlenek. Považoval je spíše za symboly, které byly podobné emblémům.<sup>898</sup>

V 16. století existovala i kritika grotesek, Gabrielle Paleotti v rámci tridentského koncilu prohlásil, že grotesky a vymyšlená monstra jsou neslučitelné s náboženským uměním. Je zajímavé, že se to týkalo pouze „vymyšlených příšer, které se rodily v hlavách umělců“, avšak netýkalo se to reálných monster či „homo deformis“, kteří skutečně existovali.<sup>899</sup> Ve svém díle *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* z roku 1582

---

<sup>890</sup> KAUFMANN 2009, 199

<sup>891</sup> PREISS 1974, 273

<sup>892</sup> Tamtéž

<sup>893</sup> HAMMEKEN/HANSEN 2019, 16–17

<sup>894</sup> Ornament je ozdobný prvek, podstatou jeho dekorativní kompozice je vytváření řádu, struktury. U starobylých Řeků dokonce byl ornament analogií kosmického řádu. Pro ornament jsou charakteristické elementy harmonie, rytmu a tance. Viz HAMMEKEN/HANSEN 2019, 16–17

<sup>895</sup> OSN, 527; BACHTIN 2007, 40

<sup>896</sup> KAUFMANN 2009, 193

<sup>897</sup> PREISS 1974, 274–276

<sup>898</sup> LOMAZZO/JANSEN-BELLA/CROMBEZ 1585; KAUFMANN 2009, 108–109

<sup>899</sup> HAMMEKEN/HANSEN 2019, 29

dokonce má kapitulu<sup>900</sup> „*O monstrózních a zázračných vyobrazeních*“, kde píše následující:

Vyobrazení monstra je teratografia, která zahrnuje vyobrazení jakéhokoliv monstra, buď reálného nebo imaginárního nebo spojení obou... Reálná monstra můžou být vyobrazena za podmínky, že nebudou považována za deformity (pozn. kvůli smíchu?), ale pouze pro vyjádření jejich skutečného stavu. Když například někdo zobrazuje monstra v Africe nebo nových zemích, je to skutečný autentický popis těchto míst.<sup>901</sup>

Imaginární monstra jako kategorie mohou být brána dvěma způsoby. Jsou buď falešným výplodem naší imaginace, nebo jsou vytvořena naší imaginací skrze božská zjevení, nebo skrze vyšší důvody. Do první kategorie patří chiméry, sfingy, kyklopy, satyry, sirény atd. Tato monstra jsou tvořena lidskou imaginací. Dnes je můžeme vidět v groteskách.

Druhou kategorií jsou monstra, která nepocházejí pouze z prázdné lidské fantazie, ale jsou zaznamenána v posvátných knihách, posvátnými doktory, jsou to nadpřirozené věci, které jsou plně vznešené mysterie. Proto je nazýváme alegorickými nebo tajuplnými. Bylo hodně vizí ohledně apokalypsy, které jsou plně tajuplných smyslů. Všechna by měla být užitečně znázorněna a k tomu by dodatečně měl být i popis místa, odkud jsou, aby si divák vytvořil plný obraz.<sup>902</sup>

Monstra často přebírají cizí kvality, což se stává, když umělec zapojí svou imaginaci a dodá monstrozitě vlastní elementy. Proto my sem nezahnujeme monstra, která nejsou provedena dle skutečnosti.<sup>903</sup>

Je zajímavé, proč katolická církev vadilo vyobrazení „imaginárních monster“, která se rodila ve hlavách umělců. Povšimněme si, že následně Paleotti mluví o chimérách, sfingách a dalších polobozích z pohanské mytologie. Na druhou stranu imaginární monstra, která byla symbolem apokalypsy, by měla být zaznamenána, protože patří ke křesťanské tradici a jsou božského původu. Na závěr je zajímavá myšlenka, že monstra by měla být provedena dle skutečnosti. Paleotti tím však nemyslel vědecký realismus, spíše mimezi, která má svá specifika.<sup>904</sup>

Vraťme se k tématu grotesky. Současní badatelé, jako například Thomas DaCosta Kaufmann, interpretují grotesky jako vizuální paradoxy, které v sobě kombinovaly protikladné elementy: naturalistické prvky, umělcovu fantazii, monstrozitu atd. Grotesky nebyly pro společnost 16. století vždy jen pouhou dekorací, ale také měly

---

<sup>900</sup> Kniha 2, kapitola 26.

<sup>901</sup> Paleotti očividně považoval klasická monstra na okraji světa za reálná, mohl se také domnívat, že dochází i k interakci skutečných a vymyšlených monster v hlavách umělců.

<sup>902</sup> Paleotti v podstatě vyjádřil oficiální názor katolické církve ohledně letákových ilustrací, která hlásí zázračná monstrózní narození.

<sup>903</sup> PALEOTTI 2012, 258–260

<sup>904</sup> Viz kapitoly 2.1 a 4.1.

velký komický účinek.<sup>905</sup> Jako příklad uvádí Arcimboldovu báseň k obrazu Virtumna, kde zdůrazňoval, že monstrozita je nezbytnou součástí obrazu, protože činí dílo atraktivním a zároveň směšným.<sup>906</sup>

Faktor smíchu očividně hraje důležitou roli při znázorňování monster i v „elitním umění“. Bylo to spojené s praxí zbavování monstra „aury posvátnosti“ nebo důležitosti.<sup>907</sup> Tento faktor smíchu můžeme spatřit jak na portrétech, tak i na mnohofigurálních scénách, kde je přítomen „homo deformis“. Protože vzhledem ke svému postavení dvorních bavičů byli nezbytnou součástí oslav, turnajů, karnevalů.

Ukazuje se, že se umělci snažili napodobovat přírodu, upravovali ji, ale přitom se nechtěli úplně zbavit její nedokonalosti.<sup>908</sup> Existovala potřeba zbavit tělesně postižené strašidelných vlastností a transformovat jejich vzhled.<sup>909</sup> Komično bylo jediným způsobem, jak zkrotit „homo deformis“, což je princip magického rituálu, kdy mág podřizuje své vůli nadpozemskou entitu, aby mu sloužila. Divák při pohledu na skutečné lidské zrůdy pociťoval numinozní strach, ale pokud je monstrum prezentováno komicky, tento strach mizí a zrůda se stává bezmocnou a směšnou.<sup>910</sup>

Kombinace strašidelného a zároveň komického byla jedním z elementů groteska. Umělec přes grotesko poukazuje na procítění „cizí síly“, která je přítomna v „homo deformis“, ukazuje se často jako něco strašidelného a nepřátelského.<sup>911</sup> Smích působil jako osvobozující mechanismus, který dokáže zneškodnit podivný objekt.<sup>912</sup> Tento ironický postoj se zde projevoval jako distance.<sup>913</sup>

Autor koncepce „groteskního těla“, ruský kulturní historik Michail Bachtin tvrdí, že se toto schéma často projevuje v lidové pouliční kultuře během středověku a v renesanci především během masopustních oslav.<sup>914</sup> Dle něj masopust předpokládal rušení sociálních zábran a jeho hlavní smysl spočíval ve veselém prožitku bláznivého „světa naruby“. Vše, co bylo běžně považováno za ošklivé v období masopustu, stávalo se „krásným“, vše vysoké a duchovní se snižovalo do materiálně tělesné roviny.<sup>915</sup>

Tato obrácená estetika a komický element hrály důležitou roli v koncepci

---

<sup>905</sup> KAUFMANN 2009, 103; GOMBRICH 2017, 55–56; GOMBRICH 2021, 309–317

<sup>906</sup> KAUFMANN 2009, 199

<sup>907</sup> SCRIBNER 1981, 62

<sup>908</sup> SHKEPU 2010, 57, 183; ECO 2015, 133–136

<sup>909</sup> ECO 2015, 136

<sup>910</sup> Tamtéž, 135–136

<sup>911</sup> BACHTIN 2007, 57

<sup>912</sup> Tamtéž, 35, 58

<sup>913</sup> MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006

<sup>914</sup> BURKE 2005, 20

<sup>915</sup> BACHTIN 2007

„groteskního těla“, kde se každé monstrum zbavuje vážnosti a mění se ve směšné strašidlo.<sup>916</sup>

Postupně docházíme k závěru, že portréty „homo deformis“ byly často upravovány dle novoplatonské filozofie, která tvrdila, že duch ovlivňuje materii. Měly vyjádřit nadpřirozenou moc postiženého a zároveň by měli být „homo deformis“ znázorněni tak, aby byla jejich podstata zkrocená, aby nebyli nebezpeční. Umělec upravoval materii tak, aby co nejlépe vyjádřil boží záměr. Strach, který vyvolávaly deformované podoby „homo deformis“, hrál velkou roli v jejich reprezentaci. Umělec je mohl vyobrazit jako strašidelné, aby vyjádřil numinózní povahu tohoto jevu a zároveň, aby poukázal na dobrou podstatu síly, která vytvořila podobný jev, musel si určitým způsobem idealizovat podobizny „homo deformis“, aby divák rozpoznal tuto pozitivní moc. Velkou roli ve znázornění hrálo využití již známých prototypů, většinou se jednalo o mytologizaci postav. Při tomto procesu se stávalo, že „homo deformis“ přebírali vlastnosti mytologického monstra, což poskytovalo řešení pro vyjádření jejich tělesných abnormalit a zrůdnosti.

V následujících podkapitolách prozkoumáme, do jaké míry umělci využívali tuto mytologizaci při vytváření portrétu „homo deformis“ a zda ji kombinovali s naturalistickými detaily, či kladli větší důraz na vyjádření „duše“ a identity portrétovaného.

## **4.2. Vyobrazení postižených růstovou poruchou, jejich identifikace a reprezentace ve středoevropských uměleckých sbírkách**

V literatuře panuje názor, že portréty trpaslíků fungovaly hlavně jako dokumentace jejich zvláštních fyzických vlastností.<sup>917</sup> Zdůraznění anatomických rysů bylo vizuální reprezentací „divů přírody“ a jejich portréty vypovídaly o zájmech vladaře.<sup>918</sup>

Tradičně se tělo trpaslíka zobrazovalo zdeformované, a čím více byl zdůrazněn jeho malý vzrůst, tím více se zdál být neatraktivní a tím cennější byl. Jako by to, co bylo pro šlechtice nevkusné, se pro osobu trpasličího vzrůstu jevilo krásným.<sup>919</sup> Jednalo se

---

<sup>916</sup> BACHTIN 2007, 35, 58

<sup>917</sup> GRIFFEY 2003, 39; KUBÍKOVÁ 2016; CAMPBELL 1990

<sup>918</sup> GRIFFEY 2003, 40

<sup>919</sup> FLEMING 2018, 76

o kontrast, který deformovaní jedinci vytvářeli v porovnání s ušlechtilou osobou svých pánů.

Mohlo by se zdát, že se na trpaslíky vztahovala zvláště převrácená disproporční estetika. Ošklivost je ale pojem relativní a je úzce propojen s krásou. Standardním postupem při vyhotovení portrétu bylo buď přímé pozorování, nebo plnění požadavků majitele. Přitom poslední varianta často předpokládala estetickou úpravu skutečnosti. Mohli panovníci rovněž nechávat záměrně zkrášlovat podobizny trpaslíků? Nebo byla pravým důvodem k pořizování podobných obrazů právě ošklivost a tělesná deformace?

Ať už získali renesanční umělci jakékoliv poznatky o živém modelu během studia, přesto portrétovaného většinou přetvářeli podle určitého vzoru podřízené ideje. Tomu jistě také napomáhalo učení o proporcích a kánony umělecké krásy.<sup>920</sup> Avšak žádný renesanční kánon neukazoval, jak by umělci měli správně namalovat deformaci, ošklivost lidského těla.<sup>921</sup> Každý umělec se musel spoléhat na vlastní schopnosti, správně vnímat fyziognomii modelu a dobře ji vystihnout. Proto bychom chtěli nejdříve ukázat, jak renesanční umělci zobrazovali postavu postiženou růstovou poruchou.

Je pochopitelné, že při zobrazení postavy trpaslíka nebo obra by se mělo jednat o odlišná měřítka. Největší problém zde ale dělají proporce, které jsou odlišné od proporcí obyčejných lidí.<sup>922</sup> Postižení malformací by měli mít krátké nohy,<sup>923</sup> pas na jiném místě, obtížnými body jsou také proporce hlavy, výška čela atd.<sup>924</sup> Přesto existuje celá řada povedených renesančních podobizen trpaslíků, kde jsou tyto partie snadno rozpoznatelné.

V letech 1465–1474 zobrazil Andrea Mantegna na fresce na severní zdi „Camera degli Sposi“ dokonale propracovanou postavu trpaslice, která byla součástí výjevu dvorského života vévody Ludovica III. Gonzagy.<sup>925</sup> Pro Mantegnův styl je charakteristická geometrická propracovanost perspektivy a proporcí. Jeho postavy byly velice statické a často vypadaly spíše jako sochy, což vyplývalo z jeho inspirace Donatellem a antickým sochařstvím. Postavu ženského trpaslíka Mantegna zobrazil

---

<sup>920</sup> NEUMANN 1963, 41

<sup>921</sup> V renesanci neexistoval žádný jediný proporční kánon. Obecně je známo, že výška lidského těla by měla činit deset hlav dle Vitruvia, dle Celliniho by výška těla měla činit devět hlav. Také se dle Vitruvia často udává délka postavy, která se rovná šesti stopám. Dürerovi se povedlo vypracovat několik typů figur, které jsou velké devět, osm a sedm hlav. Ve svých knihách o lidských proporcích tvrdil, že je potřeba experimentovat a matematicky tato proporční pravidla upravovat. Viz např. PANOFSKY 2013

<sup>922</sup> PARRAMÓN 1996, 67

<sup>923</sup> Hlavně od kolen ke chodidlům. Viz o tom životopis Michelangela od Vasariho, kde probíhá debata mezi Michelangelem a Topolinem ohledně sochy Merkura. VASARI 1998b, 291

<sup>924</sup> PARRAMÓN 1996, 68

<sup>925</sup> **Andrea Mantegna:** Dvůr Gonzaga. Severní zeď Camera degli Sposi, 1465–1474, freska, 805 x 807 cm. Mantova, východní věž paláce San Giorgio

stojící vedle Ludovicovy manželky Barbary Braniborské. Figura trpaslice se vyznačuje proporčními zvláštnostmi, pro něž jsou charakteristické nižší vzrůst a neproporční zpodobnění hlavy, čímž kontrastuje s postavami dvořanů. Velikost její hlavy představuje něco přes čtvrtinu celé výšky jejího těla, navíc je umístěna na téměř neexistujícím silném krku. Mantegna si také dal záležet na vypracování obličejových rysů trpaslice. Znázornil její vrásčitou tvář, masivní čelo a malý zploštěný nos.<sup>926</sup>

Trpaslíci byli často využíváni umělci jako kompoziční doplněk mnohofigurálních děl, která měla dokumentovat a reprezentovat společenský život. Do jisté míry se však nejedná o žánrové scény, protože postavy jsou idealizovány, mytologizovány a často jsou rozpoznatelní přítomní účastníci.

Dalším příkladem je freska „*Pocty Caesarovi*“ z roku 1520 od Andrey del Sarta (1486–1530), která se nachází v medicejské vile v Poggio a Caiano.<sup>927</sup> Toto dílo bylo vytvořeno pro papeže Lva X. a mělo sloužit jako historická alegorie připomínající faunu z papežova vlastního zvěřince a také zvířata, která jako diplomatické dary dostával jeho otec Lorenzo „Il Magnifico“ v průběhu 15. století.<sup>928</sup> Mezi papežovými mazlíčky a dalšími lidskými figurami vidíme malou postavičku v modrém plášti, která sedí na spodních schodech přímo pod Caesarem. Hlava trpaslíka je zobrazena z profilu, ale i zde si můžeme povšimnout jeho masivního čela, svalnaté deformované nohy a dalších rysů, které nám prozrazují, že se jedná o „homo deformis“. Trpaslík má na sobě světle modrý plášť a pod ním bílý oděv se zlatými pruhy stejně jako vedle něj sedící opice.<sup>929</sup> Tato scéna upoutala pozornost Sartových současníků. Giorgio Vasari ji ve svých *Životopisech* popsal následujícím způsobem: „*Na připomenutých schodech namaloval Andrea sedícího trpaslíka, který má v krabici chameleona, podaného tak dobře, že si nelze představit, že by mu někdo mohl dát při té jeho prapodivné podobě lepší proporce*“.<sup>930</sup>

Je zajímavé, že se tento komentář může vztahovat nejen na postavu chameleona, ale také na postavu nemocného malformací. Přestože se umělec snažil o realistické provedení tělesně postiženého, zařadil ho do určitého alegorického kontextu. V pravé ruce drží trpaslík krabičku s chameleonem, který nejspíš symbolizuje podivínství. Po jeho

---

<sup>926</sup> O'BRYAN 2012, 257–258

<sup>927</sup> **Andrea del Sarto:** *Pocty Caesarovi*, 1520 (první fáze), freska, 502 x 537 cm. Poggio a Caiano, Medicejská vila

<sup>928</sup> O'BRYAN 2012, 262

<sup>929</sup> BROOKS 2015, 95–96; O'BRYAN 2012, 262

<sup>930</sup> VASARI 1998b, 129



boku je zobrazena opice ve stejném zlato-bíle pruhovaném oděvu,<sup>931</sup> která poukazuje na dvorního blázna.<sup>932</sup> To nás přivádí k myšlence, že by mohla mít postava trpaslíka vlastní ikonografickou tradici, jež se neomezuje pouze na tělesné proporce. Tím myslíme, že tradice vyobrazení dvorních trpaslíků mohla spočívat i v oděvu či přítomnosti některých zvířat na obraze.

Dále se podíváme na fresku „Zjevení kříže“ z roku 1520, která se nachází v Konstantinově síni Apoštolského paláce ve Vatikánu. U Raffaela Santiho (1483–1520) ji objednal papež Lev X. (1475–1521). Po smrti mistra fresku dokončovali Raffaelovi žáci, jimiž byli Raffaellino del Colle, Gianfrancesco Penni a především Giulio Romano (1499–1546). Stěžejním námětem tohoto díla je spatření znamení kříže budoucím císařem Konstantinem Velikým a jeho armádou v době před vítězstvím v bitvě u Milvijského mostu v roce 312.<sup>933</sup> V mnohofigurální kompozici u nohou Konstantina na sebe upozorňuje postava ošklivého ozbrojeného trpaslíka oblečeného do antického brnění, který se s úšklebkem snaží na svou hlavu nasadit velkolepou helmu.<sup>934</sup> Figura trpaslíka je mistrovsky provedena a jeho fyzické nedostatky jako nízký vzrůst, malé zakřivené nohy, krátké ruce, velká hlava na tlustém krku, masivní čelo a deformovaný kořen nosu zjevně vystihují tělesné postižení. Někteří badatelé tvrdí, že je na této fresce zpodobněn dvorní trpaslík Gradasso, který patřil synovci papeže Lva X. Ippolitovi de Medici.<sup>935</sup>

Vyobrazený kontrast ošklivého abnormálního těla v krásném brnění a velkolepé helmě se jeví jako komický prvek. Dalším groteskním elementem, který vlastně zesměšňuje celý jeho nádherný oděv, je poodhalená část genitálií. Přestože postava trpaslíka byla malována dle živého modelu, můžeme vidět některé charakteristické příznaky manýristického stylu. To potvrzuje i přehnaná svalnatost figury a kombinace protikladných ošklivých a krásných elementů, jejichž cílem bylo poukázat na komičnost deformovaného lidského těla a zároveň na jeho monstrozitu. Manýrističtí umělci mohli využívat vyobrazení trpaslíka k tomu, aby určitým způsobem posunuli světský námět do alegorické a moralistické roviny.

Cesare Ripa ve svém díle *Iconologia* využil postavu postiženého růstovou

---

<sup>931</sup> Je zde pravděpodobná souvislost, že žlutá barva se ve středověku považovala za barvu hanby, studu. Viz BECKER 2002, 349

<sup>932</sup> O'BRYAN 2012, 263

<sup>933</sup> **Giulio Romano a Raffaellino del Colle: Zjevení kříže, 1520–1524, freska, Apoštolský palác ve Vatikánu, Konstantinova síň**

<sup>934</sup> VASARI 1998b, 129; O'BRYAN 2012, 253. Vasari uznává, že postava trpaslíka, přestože je ošklivá, je ztvárněna velice dobře.

<sup>935</sup> Vasari se taky zmiňuje, že většina postav na fresce je malována dle živého modelu. O'BRYAN 2012, 261

poruchou jako ztělesnění ohyzdnosti a nešvaru.<sup>936</sup> Trpaslíka zobrazuje s tmavou pletí a ryšavými vlasy, jak objímá sedmihlavou hydru, symbolizující sedm smrtelných hříchů.<sup>937</sup> Ve svém textu vysvětluje, že tělo trpaslíka charakterizuje odklon od normy lidského vzhledu, což ho propojuje s neřestí. Ryšavé vlasy, tmavá pleť a trpasličí vzrůst byly všeobecně považovány za vadné.<sup>938</sup> Pod vyobrazením trpaslíka C. Ripa uvádí text epigramu od Marcuse Valeria Martialise (40 n.l.–104 n.l.): „*Ryšavých vlasů, tmavý ve tváři, s nohou krátkou, oči zakalené / Skvěle se předvádíš, Zoile, jsi-li tak zdatný*“.<sup>939</sup>

Zoilos byl řecký filozof, jehož jméno se postupně stalo synonymem pro závistivého sarkastického nekompetentního kritika. V renesanci byly tyto nedokonalé vlastnosti propojovány právě v postavách dvorních trpaslíků. Avšak ne všichni postižení malformací byli stejní, G. Vasari v *Životopisech* má pozitivní zmínku o trpaslíkovi Petrovi, který žil na dvoře Cosima I. Medicejského.<sup>940</sup> Na rozdíl od Petra Vasari nic neprozrazuje o povaze jiného medicejského oblíbence Morganta:

...aby vyzdobil jeden ze sálů vévody [v paláci Pitti], který mu nařídil mramorovou sochu nahého trpaslíka Morgante. Tato socha je tak dobrá a ukázala se tak podobná, že snad nikdo nikdy neviděl monstrum, které bylo tak dobře vyrobené a tak obratně provedené ve své přirozené věrohodnosti. Pro stejného objednavatele Valerio vyrobil také sochu trpaslíka Pietra, přezdívaného Barbino, talentovaného spisovatele a velmi milého člověka, oblíbence našeho vévody.<sup>941</sup>

Obě sochy trpaslíků Morganta a Pietra byly vytvořeny Valeriem Cigolim (1529–1599) pro Cosima I. Medicejského a byly součástí zahrad Boboli ve Florencii.<sup>942</sup> Tato dvě díla se od sebe ve ztvárnění postavy trpaslíka poněkud liší. V obou případech se jedná o osoby trpasličího vzrůstu, ale socha Pietra „Barbina“ spíše připomíná antického filozofa, zatímco socha nahého Morganta sedícího na želvě se podobá spíše Bakchovi. Je

---

<sup>936</sup> RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 382

<sup>937</sup> Tamtéž 383

<sup>938</sup> Exotický vzhled deformované postavy trpaslíka přidal Paolo Veronese na svém obraze „Svatba v Káně galilejské“, kde má postava tělesně postiženého v cizokrajném oděvu tmavší pleť a drží tropického papouška. Viz také postavičku malého černouška nalevo od Bakchuse na obraze s názvem „Triumf Bakchuse“ z roku 1536–1537 od nizozemského umělce Martena van Heemskercka. Na obraze se pravděpodobně vyskytuje i další trpaslík, který drží zrcadlo. KHM, inv. č. GG 990. HAAG/SWOBODA 2016, 163

<sup>939</sup> RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 383

<sup>940</sup> VASARI/VERE 2006, 482–483

<sup>941</sup> Tamtéž; VASARI 1971, 524

<sup>942</sup> Socha Pietra se nachází v Museo Giardino di Boboli, socha Morganta se dodnes nachází v zahradách Boboli.

zajímavé, že ne všechny tělesné abnormality byly považovány za stejně fascinující.<sup>943</sup> Morgantův akt v životní velikosti ukazuje, že jeho osobnost byla ošklivější, víc šokující, a proto byla populárnější. Umělec chtěl zobrazit jeho proporce anatomicky přesně právě proto, že jsou dokonale „groteskní“.

Plnoštíhlý Morgante se ve skutečnosti jmenoval Braccio di Bartolo a byl jedním z pěti trpaslíků na dvoře Cosima I. Medicejského.<sup>944</sup> Postižený plnil funkci dvorního šaška a byl žertovně pojmenován stejně jako obr, jenž byl hlavní postavou ve stejnojmenném rytířském románu od Luigiho Pulciho.<sup>945</sup> Ještě dříve než byla zhotovena jeho nahá mramorová socha, namaloval v roce 1553 Agnolo di Cosimo, zvaný Bronzino (1503–1572), obraz, který z obou dvou stran zachycuje portrét dvorního trpaslíka v životní velikosti z různých perspektiv – zepředu a zezadu.<sup>946</sup> Giorgio Vasari se o tomto uměleckém díle vyjádřil podobným způsobem:

Dále Bronzino namaloval pro vévodu Cosima úplně nahého trpaslíka Morganta, a to ze dvou otočení: na jedné straně obrazu zepředu a na druhé zezadu, kde dokázal zachytit celou monstrózní ošklivost, kterou se vyznačuje postava tohoto trpaslíka. Tento obraz je ale překrásný a budí úžas.<sup>947</sup>

Vyobrazení zepředu zachycuje obnaženého mladého muže trpasličího vzrůstu na tmavém pozadí, držícího v pravé ruce sovu, jeho genitálie přikrývá letící motýl.<sup>948</sup> Plnoštíhlé tělo portrétované osoby má daleko k renesančním ideálům, avšak elementy zřetelného tělesného postižení jako zkrácené končetiny, masivní čelo a krk a také deformovaný kořen nosu jsou precizně propracovány. Trpaslík je vyobrazen tak, aby byl divákovi umožněn realistický zážitek Morgantova aktu. Jeho sebejistý postoj vyjadřuje téměř aristokratickou sebeprezentaci bez ohledu na jeho nedokonalost. Prolétající motýl naznačuje, že se trpaslík chystá odhalit úplně, což bylo vzhledem k velikosti motýlích

---

<sup>943</sup> FLEMING 2018, 61

<sup>944</sup> Tamtéž, 59

<sup>945</sup> FLEMING 2018, 57; CAMPBELL 1990, 146–147. Tato paralela obr – trpaslík se objevuje velice často. Je možné, že představují odlišné extrémy jednoho lidského těla, ale bývají propojeni i mytologicky. Jedná se o renesanční záměrné převrácení skutečnosti, obrácení smyslu.

<sup>946</sup> **Angolo di Cosimo zv. Bronzino:** Portrét trpaslíka Morganta, 1552, ojel, 149 x 98 cm. Florence, Galleria degli Uffizi

<sup>947</sup> VASARI 1971, 500

<sup>948</sup> V roce 2010 byl obraz restaurován. Původní zobrazení téměř nahého trpaslíka bylo ještě v 17. století přemalováno na méně kontroverzní mytologickou postavu Bakcha. Před restaurováním přední strany plátna nesla portrét Morganta, jehož hlava a genitálie byly ovinuté břečťanem a věncem z vinné révy, v pravé ruce držel sklenici vína a po levici byl znázorněn džbán. Důvodem této přemalby mohlo být to, že popularita vyobrazení nahé zdeformované bytosti časem postupně klesala. Více FLEMING 2018, 54–55

křídel pravděpodobně komickým elementem obrazu.<sup>949</sup> Tento druh motýla byl na dvoře Cosima I. Medicejského sběratelským předmětem stejně jako „homo deformis“.<sup>950</sup> Na druhou stranu si badatelka O'Bryan myslí, že by motýl mohl poukazovat na Morgantovu roli šaška, jelikož se námět tohoto hmyzu objevuje na tarotových kartách právě u postavy blázna.<sup>951</sup> Pohled portrétovaného je směřován na sovu s roztaženými křídly, kterou drží v pravé ruce a jež se chystá ulovit sojku z pravého horního rohu obrazu. Sova se v tomto případě jeví jako symbol bláznovství.<sup>952</sup>

Na opačné straně obrazu vidíme zády postaveného nahého trpaslíka, který v pravé ruce drží drůbež, v levé jakýsi oštěp a na ramenou mu sedí velká sova. Umělec zde zvolil docela neobvyklou pózu tělesně postiženého. Je pravděpodobné, že tak učinil proto, aby poskytl divákovi pohled na propracovanost zadních svalů a poukázal na větší napětí Morgantova obličeje při otočení hlavy. Je jisté, že vyobrazit podobný postoj byl náročný úkol, který vyžaduje od malíře nejen dokonalé znalosti anatomie, ale také praktické pozorování nestandardních poloh. Všimněme si také toho, že portrétovanému přibylo vlasů na hlavě a že se mu zvětšil plnovous na obličeji. Tato proměna by mohla znamenat postupující čas. Od chvíle, kdy divák spatřil vyobrazení z přední strany, stačil totiž trpaslík zestárnout. Tento žert a vizuální trik byl využit umělcem k dokázání toho, že malířství může zachytit i proměnu v čase. Právě tímto Bronzino v debatě „Paragone“ hájil svůj názor, že je malířství lepší než sochařství.<sup>953</sup> Ze stejného důvodu zvolil i netradiční využití obrazové plochy, která poskytovala divákovi vyobrazení z obou stran, což oslabovalo hlavní přednost sochařství – možnost vidět umělecké dílo z různých úhlů.

Vrátíme-li se zpět k postavě portrétovaného, můžeme dle trofeje v jeho pravé ruce a oštěpu v levé tvrdit, že se trpaslík právě vrátil z lovu. Tato kompozice je vlastně pokračováním děje, který je vidět na prvním vyobrazení. Lovecký motiv zároveň koresponduje s tradiční činností trpaslíků, kteří se během předvádění na oslavách v italských rezidencích zabývali právě lovem ptáků.<sup>954</sup> Z tohoto důvodu můžeme na obraze rovněž vidět Morganta, jak drží oštěp, jenž se tradičně využíval k chytání menší

---

<sup>949</sup> O'BRYAN 2012, 265

<sup>950</sup> FALCIANI/NATALI 2010, 217; FLEMING 2018, 81

<sup>951</sup> O'BRYAN 2012, 265. Na renesančních tarotových kartách se u postavy blázna, častěji než motýl, objevuje postava psa, který však znamená věrnost. Na jiných námi prostudovaných obrazech s trpaslíky se námět motýla neobjevuje.

<sup>952</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1989, 133–134; O'BRYAN 2012, 265

<sup>953</sup> O'BRYAN 2012, 265

<sup>954</sup> FLEMING 2018, 72

drůbeže.<sup>955</sup>

Z hlediska dokonalosti provedení portrétru trpaslíka vyprávějícího o jeho obvyklé činnosti na dvoře Cosimy I. Medicejského se nám může zdát, že je úloha tohoto obrazu omezena jeho dokumentární funkcí. Zčásti je to pravda, protože anatomická zvláštnost Morganta měla své místo ve sbírkách kuriozit. Ale připomeňme, že základním principem portrétru je poznání osoby portrétovaného, která je chápána jako kombinace duševních a fyzických forem.<sup>956</sup> Proto se v portrétru cení především to, jak umělec vyjádřil vnitřní svět, povahu a duši modelu. Trpaslík ale v tomto kontextu představuje složitý úkol pro pozdně renesančního umělce. Proto se na obraze vyskytuje několik symbolů, které přidávají portrétru hlubší alegorický smysl.

Prvním takovým symbolem je vyobrazení sovy. Existuje možnost, že Morgante opravdu využíval svého mazlíčka k lovu a předvádění,<sup>957</sup> ale vzhledem k tomu, že byla sova spatřena i na jiných vyobrazeních bláznů a „homo deformis“, nese zjevné symbolické poslání.<sup>958</sup> Někteří badatelé si také myslí, že sova může být symbolem sodomského hříchu.<sup>959</sup> Vyobrazení sovy na portrétru Morganta by také mohlo poukazovat na podivínství, stejně jako znázornění opice může být spojeno s neřestí.<sup>960</sup> Toto propojení není překvapivé, když víme, že dvorní trpaslíci byli důležitou součástí světských radovánek, jakéhosi druhu renesančních bakchanálií.<sup>961</sup>

Druhý symbol nacházíme ve vyobrazení ptáky lovícího trpaslíka s oštěpem v ruce, který připomíná vyprávění o národu pygmejů (*z lat.* trpaslíci), což byl monstrózní kmen lidských bytostí nízkého vzrůstu,<sup>962</sup> kteří bojovali proti jeřábům.<sup>963</sup> Tyto mytologické příběhy byly známy již od Plinia staršího a byly populární i v renesančních cestopisech. I když tedy Bronzino dokonale vyobrazil tělesnou abnormalitu trpaslíka na portrétru Morganta, stejně tak bere na vědomí jeho „mytologický původ“, jelikož se

---

<sup>955</sup> FLEMING 2018, 72

<sup>956</sup> DANILOVA 1998, 21–22

<sup>957</sup> Morgante opravdu vlastnil jednu sovu. Viz O'BRYAN 2012, 265

<sup>958</sup> Námět sovy se objevuje na rodinném portrétru rodiny Gonzalesových od Dircka de Quade van Ravesteyna z roku 1600. I dříve se sova objevuje na obraze od Hanse Hoffmanna „Dva blázni“, pravděpodobně z roku 1530, který je v současné době ve sbírkách Olomouckého muzea.

<sup>959</sup> FALCIANI/NATALI 2010, 214

<sup>960</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1989, 133–134

<sup>961</sup> Vyobrazení trpaslíků se často objevuje na podobných námětech stolování a Bakchových slavností. Příkladem toho je obraz „Triumf Bakcha“ z roku 1536–1537 od nizozemského umělce Martena van Heemskercka. Menší postavy bývají interpretovány jako děti či amorci, ale vzhledem k tomu, že figura, která drží zrcadlo, má velké čelo a jiné příznaky achondroplazie, předpokládáme, že se může jednat spíše o trpaslíka.

<sup>962</sup> Většinou se uvádí, že jsou velcí tři pídě.

<sup>963</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 111

podobně jako jeho současníci nedokázal zbavit pověr, které se připisovaly tělesně postiženým.

Morgantův portrét plnil reprezentativní funkci a zároveň ukazoval lidskou kuriozitu. Přestože byl obraz umístěn mezi ostatními oficiálními portréty v kunstkomoře, měl za účel diváka šokovat, pobavit a připomenout mu populární mytologické příběhy z cestopisů a jiné humanistické literatury.

Vyobrazení trpaslíka v kontextu již zmíněného mýtu o pygmejích mohlo mít ikonografickou tradici, jak dokládají následující příklady. Dobrou ukázkou jsou obrazy „*Spícího a Probouzeného Herkula a Pygmejů*“ z roku 1551 od Lucase Cranacha mladšího.<sup>964</sup>

První obraz znázorňuje scénu, kde na spícího Herkula útočí armáda pygmejů vyobrazených jako lidi postižení trpasličím vzrůstem. V horním levém rohu pak můžeme vidět ozbrojenou skupinku divých mužů, kteří se chystají na lov jelenů. Postavy jsou zasazeny do středoevropské krajiny a zámek v pozadí je pravděpodobně Residenzschloss v Drážďanech, sídlo saských kurfiřtů.<sup>965</sup>

Námětem tohoto obrazu je znázornění legendy o Herkulovi, který na cestě k uskutečnění svého desátého činu, krádeže Geryonova dobytka, dorazil do Libye, kde po bitvě s obrem Antaiem usnul. Během spánku na něj zaútočili pygmejové, kteří jej však nebyli schopni porazit. O tomto příběhu se zmiňuje i Andrea Alciato v epigramu ke dvacátému emblému své knihy:

Dum dormit, dulci recreat dum corpora somno  
Sub picea, et claram caeteraque arma tenet,  
Alcidem Pygmae a manus prosternere laetho  
Posse putat, vires non bene docta suas.  
Excitus ipse, velut pulices, sic prorerit hostem,  
Et saevi im plicitum pelle leonis agit.<sup>966</sup>

---

<sup>964</sup> **Lucas Cranach ml.:** Spící Herkules a Pygmejové, 1551, olej na lipové desce, 179 x 259 x 1.8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, sign. DE SKD GG1943; **Lucas Cranach ml.:** Probouzený Herkules a Pygmejové, 1551, olej na lipové desce, 188 x 261 x 1.8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, sign. DE SKD GG1944

<sup>965</sup> Tyto dva obrazy zdobily Residenzschloss v Drážďanech.

<sup>966</sup> ALCIATUS/BUCK 1991, 56–57 [vlastní překlad z latiny: „*Pokud sladce spí pod borovicí, pokud posiluje tělo ospalé, ale slavnou a ostatně známou zbraň drží při sobě. Trpaslíci se radostně domnívají, že mohou svými špatně poučenými rukama porazit Alcidova vnuka. Rozčilený a zamotaný do kožešiny divokého lva tak sám odehnal a rozšlapal své nepřátele jako blechy*“.]

Pokud se podíváme na picturu emblému, uvidíme, že vyobrazení pygmejů neuvádí žádné ikonografické upřesnění kromě faktu, že by měli být několikanásobně menší než postava Herkula. Lucas Cranach mladší adaptoval tento mýtus na střeoevropské prostředí druhé poloviny šestnáctého století. Pygmeje zobrazil jako trpaslíky oblečené do soudobého vojenského oděvu. Někteří jsou dokonce těžce vyzbrojeni. Mají helmy, kopí, meče a další zbraně. Vzhledem k době, kdy byl tento obraz namalován, můžeme hovořit o jakési alegorii na prohru Šmalkaldského spolku ve válce. Trpaslíci zde představují saské a protestantské vojáky a Herkules je symbolem Habsburků. Nás zde budou zajímat především dva momenty. Prvním je způsob, jakým Lucas Cranach mladší zobrazuje trpaslíky, a druhým je důvod, proč do svého děje zahrnuje postavy divých lidí.

Na obou malbách vidíme mnohofigurální scénu postav abnormálního trpasličího vzrůstu proporcčně dosahujících trochu nad Herkulova kolena. Mají zakřivené krátké baculaté nohy a krátké ruce. Mezi deformovanými obličejí se občas objeví široké čelo, rozšířený kořen nosu a skoro všichni trpaslíci mají kníry a plnovousy. Na prvním obraze vidíme, jak demonstrují své bojové schopnosti, což nám, vzhledem k tomu, že Herkulovi nemohou ublížit, přijde legrační. Cranach trpaslíky zachycuje, jak užívají své miniaturní zbraně, jak hrdě nesou svou vlajku a jak jeden z nich leze po žebříčku ve snaze dostat se blíže Herkulovi. Hrdina však spí a nepocítuje žádné nepohodlí.

Na druhém obraze spatříme scénu, kde se Herkules probouzí a útočí na své nepřátele. Vidíme zde různé variace trpasličích postav, jak opouštějí místo bitvy. Někteří jsou zobrazeni mrtví, někdo visí vzhůru nohama, někdo legračně utíká. V pozadí vidíme scénu, jak se skupina divých mužů pustila na lov. Někteří z nich jsou vyobrazení na koních, což by mohlo být alegorickým znázorněním katolických šlechticů ve službách Habsburků. Herkules je zde namalován jako obr, má na sobě lví kožešinu a kyj a je ztělesněním fyzické síly a zuřivosti. V levém horním rohu spatříme, jak jeden obr odnáší několik trpaslíků v pytli. Předpokládáme, že umělec zobrazil pokračování příběhu vítězstvím hrdiny, který si odnesl několik pygmejů jako trofej.

Příklady zmíněných obrazů nás přivádějí k tomu, že umělci v 16. století byli schopni realisticky zobrazit lidskou postavu trpasličího vzrůstu. Ztvárněná abnormalita na obraze se světským motivem často poukazovala na zájmy svého objednavatele – vladaře. Podobizny těchto „homo deformis“ byly rovněž přínosem do sbírek kuriozit. Aniž by existoval určitý kánon o proporcích různých tělesných deformací, snažili se umělci znázornit postižené trpaslictvím realisticky.

Současná medicína rozlišuje několik variací postižení růstovou malformací. Lidé trpící podobným onemocněním mají odlišné vizuální příznaky. Nejčastějším důvodem nanismu je achondroplazie či „disproporcionální“ trpaslictví, které se vyznačuje krátkými končetinami, deformací lebky, čela, nosu atd.<sup>967</sup>

Přesto existují ještě další druhy tzv. „proporcionálního“ trpaslictví,<sup>968</sup> které je spojeno s poruchou funkce hypofýzy, mozkové žlázy, která zodpovídá za růstový hormon. Postižení takovým „proporcionálním“ trpaslictvím jsou rovněž nízkého vzrůstu (120–135 cm), někdy až extrémně nízkého, mají „dětské tváře“ a nikdy neprošli stadiem hormonálního dospívání.<sup>969</sup>

Je pochopitelné, že renesanční umělci netušili nic o existenci podobného lékařského specifika, ale dokázali zachytit zmíněný rozdíl. Musíme brát v úvahu, že některá renesanční vyobrazení trpaslíků, pořízená dle empirického pozorování, nevykazují příznaky disproporcionality a postavy jsou často malého vzrůstu, ale harmonicky utvořené, až téměř identické s postavou dítěte. To by vysvětlovalo, proč někteří umělci „ignorovali“ abnormální vzhled lidských kuriozit, ačkoli byly jejich podobizny raritní a tím pro sběratele prestižní.

Například Michelangelo zobrazil trpaslici na fresce v Sixtinské kapli (1508–1512) jako ženskou postavu malého vzrůstu, která až na svou výšku o své abnormalitě nic neprozrazuje.<sup>970</sup> O něco dříve, ještě v roce 1469, Francesco del Cossa na fresce ve ferrarském paláci Schifanoia podobně „nedbal“ na deformovanou podobu trpaslíka Scocoly, který patřil vévodovi Borsovi d'Este. Scocola byl znázorněn takovým způsobem, že v mnohokomparsovém vyobrazení byl pouze o hlavu nižší než ostatní a měl masivní krk.<sup>971</sup> Existence podobných děl ztěžuje naši snahu vypracovat určitá pravidla zobrazení postavy trpaslíků, ale přináší nové poznatky pro naši práci.

Pokud existují portréty, na nichž se postava postiženého malformací na první pohled ničím neliší od postavy dítěte,<sup>972</sup> je naší povinností vypracovat postup pro jejich identifikaci. Tento rozdíl na obrazech může být opravdu docela nepatrný, avšak některé detaily by nám mohly prozradit více informací.

---

<sup>967</sup> LEBL 2016, 34–35; STANĚK 2002, 184

<sup>968</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295; LEBL 2016, 27

<sup>969</sup> LEBL 2016, 34–35

<sup>970</sup> O'BRYAN 2012

<sup>971</sup> **Francesco del Cossa:** Alegorie měsíce dubna, kolem 1470, freska, 500 x 320 cm. Ferrara, Palazzo Schifanoia

<sup>972</sup> Je pravda, že postavy dětí mají v poměru k tělu větší hlavu, menší šíři ramen k velikosti hlavy a opravdu velké oči, které na rozdíl od jiných orgánů nerostou. Viz TEISSIG 1986, 67–70



Za prvé jsou to fyziognomické rysy obličejů, vrásky a hlavně oči. Dobrý portrétista často dokáže najít cestu, jak vyjádřit stáří a osobní identitu portrétovaného.<sup>973</sup> Dobrým příkladem je portrét šaška Gonelly od Jeana Fouqueta z roku 1445.<sup>974</sup> Umělec zobrazil dvorního šaška ferrarského vévody Niccolò d'Este jako starého shrbeného muže s vráskami a šedivými vlasy v šaškovském pruhovaném oděvu a červené čepici. Mistrovsky jsou provedeny oči a obličej dvorního blázna.

Pokud bychom váhali u prvního bodu, je další dobrou indicií společenské postavení portrétovaného na obraze. Umělec by měl zachytit, jakým způsobem postavy mezi sebou komunikují. Složitost představuje společenský oděv, omylem je považovat každou slušně, nebo dokonce parádně oblečenou drobnou postavu nízkého vzrůstu za mladého šlechtice.<sup>975</sup> Často se setkáváme s tím, že dvorní blázni či šašci mívali zlaté či žluté pruhy na oblečení.<sup>976</sup> Vysvětlit podobnou skutečnost bychom mohli skrze symboliku barev, protože žlutá barva se ve středověku považovala za barvu hanby, studu.<sup>977</sup> Ve středověku nosily údajně také prostitutky červené šaty se žlutými pruhy, které byly symbolem jakési „nečistoty“.<sup>978</sup> V oblečení dvorních bláznů a šašků označovaly žluté pruhy osobu marginálního postavení ve společnosti.

Třetím detailem je přítomnost zvířat a jiných zvláštních elementů na obraze. Určité druhy zvířat se často opakují na obrazech s trpaslíky, čemuž odpovídá i jejich ikonografická symbolika.

Jedním takovým symbolem je například opice. Na již zmíněné fresce „Pocty Caesarovi“ od Andrey del Sarta jsme si všimli, že opice a trpaslík mají na sobě stejný bílo-zlatý pruhovaný oděv. Z toho můžeme usuzovat, že opice a trpaslík mají stejné sociální postavení u dvora nebo stejnou společenskou funkci, kterou je dvorní bavič.<sup>979</sup> Opice se takovým způsobem jeví jako personifikace dvorního šaška. Je jisté, že ne vždy měl výskyt tohoto zvířete na renesančních a manýristických obrazech poukazovat na přítomnost dvorního trpaslíka, ale většinou mohl znamenat znetvořenou, hanebnější

---

<sup>973</sup> Viz portréty Els, šaškyňe Anny Jagellonské, Ferdinand II. s trpaslíkem, Clara Eugenie.

<sup>974</sup> **Jean Fouquete:** Portrét Gonelly, dvorního šaška na ferrarském dvoře, 1445, olej na dubové desce, 36 x 24 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 1840

<sup>975</sup> Je známo, že oblečení bylo pro „homo deformis“ nakupováno jejich pány a nemuselo být levné, protože tito jedinci často plnili reprezentativní funkci svého majitele. Z praktického hlediska mohli být trpaslíci oblékáni i do dětských šatů již odrostlých šlechticů.

<sup>976</sup> Viz např. LEE FUTCHER 1979

<sup>977</sup> BECKER 2002, 349

<sup>978</sup> PASTOUREAU 2003, 25

<sup>979</sup> Je zajímavé, že zlatý pruhovaný oděv můžeme spatřit na malém obraze šaškyňe Anny Jagellonské od neznámého umělce, který je podepsán „Elisabet Stulta“.

lidskou podobu.<sup>980</sup> Opice může být také symbolem kacírství, personifikací umění atd.<sup>981</sup> Musíme se řídit zdravým rozumem a položit si otázku, jakou vlastně funkci má znázornění trpaslíka na obraze.

Zkusíme se podívat na obraz z habsburských sbírek s oficiálním názvem „*Španělská královna Markéta Habsburská (1584–1611) s dítětem, které drží lvího tamarina*“ od Batholomé Gonzalese.<sup>982</sup> Domníváme se, že se nejedná o postavu dítěte. Pokud vezmeme v úvahu, že neznámá dívka drží v rukou opici, a také vzhledem k tomu, jakým gestem královna prezentuje vedle sebe svou společnici, předpokládáme, že se jedná o vyobrazení postižené proporcionálním trpaslictvím. V opačném případě by se jednalo o to, že se těhotná panovnice nechala portrétovat s cizím dítětem,<sup>983</sup> což nám přijde nepravděpodobné. Navzdory honosným šatům trpaslice poukazuje královské gesto jednoznačně na to, že se jedná o osobu podřadného sociálního postavení. Vyobrazení toho, jak majitel trpaslíka pokládá svou ruku na jeho hlavu, je docela běžným gestem pro portréty „homo deformis“ s jejich pánem.

Stejným způsobem vytvořil Josef Heintz v roce 1604 portrét Ferdinanda II. s dvorním trpaslíkem.<sup>984</sup> Rudolfinci se podařilo namalovat vrásčité obličej trpaslíka a jeho oči prozrazují, že se nejedná o postavu dítěte, i když na obraze nejsou zjevně zachyceny příznaky achondroplazie. Podobný druh komunikace mezi postavou dvorního trpaslíka a jejího pána můžeme také spatřit na obraze „*Infantka Isabel Clara Eugenia a Magdalena Ruiz*“ z let 1585–1588 od Alonsa Sáncheze Coella.<sup>985</sup> Pokud se podíváme na Magdalenu, povšimneme si, že se jedná o starší ženu docela harmonických proporcí. Pouze její vzrůst by mohl prozrazovat, že se jedná o dvorní trpaslici. Na obraze jsou přítomné i další indicie, které poukazují na sociální postavení Magdaleny, která drží opici

---

<sup>980</sup> Znázornění opic můžeme spatřit například na tzv. Riesenspielkarten, což jsou velkoformátové hrací karty (51,5 x 41,5 cm) z roku 1580. Z této karetní sady nese postava tzv. „kluka“ vyobrazení opice v červené šaškovské čepici s rolničkami, která má v ruce dřevěnou palici a drží hrušku. Ještě ve středověkých bestiářích byla postava opice negativní a odkazovala na říši d'ábla. Myslíme si, že zde poukazuje na lidské bláznovství, hřích. Viz AUER 2006, 82–84

<sup>981</sup> HALL 1991, 424

<sup>982</sup> **Batholomé Gonzales:** Španělská královna Markéta Habsburská (1584–1611) s dítětem, které drží lvího tamarina, 1603–1609, olej, 192 x 120 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3139

<sup>983</sup> To, že na obraze není uvedeno žádné jméno její společnice, by také mohlo svědčit o tom, že se nejedná o nijak důležitou osobu šlechtického původu. Tento postřeh však postrádá smysl, když se dozvíme, že nápis není originální a byl přidán až později v 17. století: „MARGARITA ER: HER: ZU: / ÖSTER: QUEEN IN SPAIN“.

<sup>984</sup> **Josef Heintz:** Portrét Ferdinanda II. (1578–1637) s dvorním trpaslíkem, 1604, olej, 200 x 116 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 9453; HAAG 2015b, 58; KAUFMANN 1988, 193

<sup>985</sup> **Alonso Sánchez Coello:** Infantka Isabel Clara Eugenia a Magdalena Ruiz, 1585–1588, olej, 207 x 129 cm. Museo del Prado, sign. P00861

a sklání se pod rukou své paní, kterou jí infantka položila na hlavu.

Opice se také vyskytuje na obraze „*Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata*“ z roku 1600 od Agostina Carraciho.<sup>986</sup> Na tomto obraze jsou zachyceny tělesně a mentálně postižené osoby ve společnosti opic, papouška a dvou psů. Název tohoto díla dokumentuje sociální postavení dvorních trpaslíků v 16. století. Zvolená zvířata nejsou náhodné opice, jedná se o symbol bláznovství a nestandardního chování, parodii na člověka. Pes je pravděpodobně symbolem věrnosti svému pánovi<sup>987</sup> a papoušek by mohl znamenat neobvyklost, přírodní kuriozitu.

Dospíváme tak k názoru, že pro identifikaci postavy trpaslíka na obraze hraje důležitou roli jeho sociální postavení. Není náhodou, že postava tělesně znetvořeného dvorního blázna a šaška byla do určité míry propojená.<sup>988</sup> Tématu sociálního postavení „homo deformis“ na královských dvorech jsme se věnovali v jiné kapitole.<sup>989</sup> Zde však chceme připomenout, že označení dvorní „blázen“ bylo používáno pro osobu, která se o sebe nedokáže postarat sama a musí být neustále se svým doprovodem, nebo jde o odkaz na šaška, který je schopen slovních hříček a nejrůznějších provokací. Dále je možno takto označit také člověka postiženého tělesnou abnormalitou.<sup>990</sup> Důležitým aspektem, který propojuje tyto tři postavy, je nekonvenční chování a to, že tyto osoby byly neustále terčem výsměchu.<sup>991</sup>

Možné propojení všech tří výše zmíněných postav potvrzují soudobé prameny. Jedním z nich je dokument, který popisoval zasedací pořádek při stolování na dvoře Anny Jagellonské v roce 1526, ve kterém se vyskytuje jméno Närrin Elss,<sup>992</sup> čili bláznivá žena Els aneb šaškyně Els. Slovo „Närrin“ bylo použito v pramenu právě pro označení šaškyně. Jednalo se o osobu ženského pohlaví, která většinou mívala určitou zřejmou tělesnou abnormalitu. Ve většině případů to byla růstová malformace. Výše zmíněnou osobu můžeme spatřit na znovuobjeveném obraze, který byl prodán v roce 2017 v londýnské aukční síni Sotheby's. Jedná se o portrét „Elisabet, šaškyně Anny Jagellonské“ od Jana Sanderse van Hemesseyna.<sup>993</sup> Na obraze je znázorněna ženská

---

<sup>986</sup> **Agostino Carraci:** *Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata*, 1598–1600, olej, 101 x 113 cm. Neapol, Národní muzeum Capodimonte, sign. Q 369; ZAPPERI 1995, 45–55

<sup>987</sup> FLEMING 2018, 61

<sup>988</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 177

<sup>989</sup> Viz podkapitulu 2.1.

<sup>990</sup> HEERS 2006, 114.

<sup>991</sup> Tamtéž, 116

<sup>992</sup> KENNER 1894, 362

<sup>993</sup> **Jan Sanders van Hemesen:** *Portrét Elisabet, šaškyně Anny Jagellonské*, nedatováno, olej na dubové desce, 49,4 x 40,4 cm. Soukromá sbírka

polopostava, která je oblečena do zelených šatů se žlutými pruhy a v ruce drží dopis. Na hlavě má čepici jehlanového tvaru a má neobvyklý náhrdelník z prstenů na provázku. Zlaté pruhy na oblečení byly specifickou ukázkou společenského postavení a prozrazovaly, že se jedná o dvorní šaškyni.<sup>994</sup> Na tělesnou deformaci portrétované osoby poukazuje i její obličej, který je velice precizně zpracován včetně mimického výrazu. Umělec jistě ne náhodou zobrazil masivní čelo a deformovaný kořen nosu, což jsou příznaky typické pro lidi postižené achondroplazií.

Existuje ještě jeden portrét šaškyně Anny Jagellonské, který pochází z roku 1578.<sup>995</sup> Na obraze vidíme starší ženu oblečenou do hnědých šatů se zlatými pruhy, která má na krku stejný „náhrdelník“ z devíti prstenů na provázku. Autor tohoto obrazu není znám. Na levé části obrazu vidíme latinský nápis: „ELISABETH STVLTA“.<sup>996</sup> Na rozdíl od prvního obrazu je zde trpaslice zobrazena zachmuřená. Na jejích šatech vidíme zvláštní symboly jako jsou půlměsíc, kohout, vlk a jezdec. Tyto symboly mohou znamenat, že je jejich majitelka jakýmsi způsobem propojena s něčím magickým, nadpřirozeným, odpuzujícím.

V renesanci obecně panoval názor, že trpaslíci jsou zlé a pomstychtivé bytosti. Důvod podobného chování byl dobře vysvětlen anglickým filozofem Francisem Baconem. Ve svých *Esejích* píše:

Zmrzačení lidé si zpravidla s přírodou úcty už vyrovnali; protože jako se příroda zle zachovala k nim, tak oni se zachovali k přírodě; neboť jsou většinou (jak praví Písmo) „beze všech přirozených citů; a tak se přírodě pomstili. Zajisté existuje soulad mezi tělem a duší; a co příroda zmeškala v jednom, dohání v druhém čili „*Ubi peccat in uno, periclitatur in altero*“.

Ježto však člověk má volbu co do formace ducha, kdežto co do forem těla stojí před nezbytím, jsou někdy hvězdy přirozených sklonů zastíněny sluncem sebekázně a ctnosti. Proto je správné posuzovat zmrzačení ne jako znak, který často klame, nýbrž jako příčinu, jejíž důsledek se jen zřídka neprojeví. Kdo nese na sobě nějaké trvalé znamení, které vyvolává posměch, má v sobě také ostruhu, která ho neustále žene, aby tomu pohrdání unikl a zbavil se ho.

Proto jsou všichni zmrzačení lidé krajně odvážní; nejdřív jako v sebeobraně, jako že jsou vystaveni posměchu, ale postupem času z povšechného zvyku. A to je také nutí vyvíjet zvláštní úsilí v tom smyslu, že střeží a pozorují, v čem kdo má slabost, aby ho rovněž mohli tít do živého. A zas: osoby stojící nad nimi na ně nesočí, neboť je považují za lidi, kterými mohou po libosti pohrdat. A jejich soupeře to uspává;<sup>997</sup>

---

<sup>994</sup> O'BRYAN 2012, 263; PASTOUREAU 2003

<sup>995</sup> **Anonym:** Portrét Elss, 16 století, olej. Vídeň, KHM, sign. GG 5424; Malý portrét se nachází v KHM, Kleinbildserie, Münzkabinett obr. č. 162

<sup>996</sup> Z lat. pošetilá nebo hloupá Elisabeth.

<sup>997</sup> BACON/BEJBLÍK 1985, 141

Názor F. Bacona ukazuje, jak byl ošklivý vzhled trpaslíků spojen s jejich povahou a neřestmi.<sup>998</sup> Nepochybně se tyto dobové pověry a stereotypy odrazily v renesančním umění, které ještě stále pohlíželo na jinakost vzrůstu jako na projev „zvířecí“ nenormálnosti.<sup>999</sup> Právě proto byli trpaslíci spíše přirovnáváni ke zvířatům, protože se věřilo, že lidská duše v nich nemohla být rozvinuta naplno.<sup>1000</sup>

Portrét anonymního dvorního trpaslíka se zakřivenýma nohama z ambraské kunstkomory<sup>1001</sup> je dalším dobrým příkladem toho, jak neznámý umělec promítl soudobé stereotypy do postavy „homo deformis“.<sup>1002</sup>

Na obraze je znázorněna postava muže středního věku v černém oblečení a bílém okruží, který má na sobě zlaté řetězy a v levé ruce drží dlouhý meč, který však využívá spíše jako hůl.<sup>1003</sup> Malíř velice realisticky znázornil proporce postavy trpaslíka, jeho zesílené čelo, deformovaný kořen nosu a křivé nohy. Výraz obličeje a postoj vypovídají o negativní povaze portrétovaného. Umělec zobrazil trpaslíka negativně v přesvědčení, že má pokřivené nejen tělo, ale i duši. Zobrazený meč je ve skutečnosti standardní velikosti a pro „normálního“ člověka by mohl sloužit jako skvělá zbraň. Avšak na obraze je znázorněno, že ho trpaslík využívá spíše jako hůl, protože je pro něj příliš velký. To poukazuje na žertovný moment, výsměch vlastnostem trpaslíka. Tento obraz je jakousi parodií na šlechtické portréty, kde se aristokraté prezentují jako zdatní vojáci.<sup>1004</sup>

Nekonvenční chování trpaslíků je spojovalo s postavou dvorních bláznů. Toto tvrzení dokazuje i studium inventáře mnichovské kunstkomory, kde si na níže uvedeném příkladu ukážeme, do jaké míry byla postava dvorského blázna propojena s „homo deformis“ na uměleckých dílech.

Soupis této kunstkomory<sup>1005</sup> byl sestaven v roce 1598 Johannem Baptistem Ficklerem (1533–1610). Je zajímavé, že inventář přesně diferencuje obrazy zachycující postavu blázna (něm. Narr) a trpaslíka (něm. Zwerg). Nevíme však přesně, podle jakého kritéria je J. B. Fickler rozlišuje. Dále není vůbec jisté, jestli zmíněné obrazy dvorních

<sup>998</sup> RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 535; O'BRYAN 2012, 276

<sup>999</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

<sup>1000</sup> FLEMING 2018, 59,61

<sup>1001</sup> **Anonym:** Portrét trpaslíka, kolem 1600, olej, 120 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8228

<sup>1002</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3302 (3271) [„*Conterfeht eines andern zwergens mit außgebognen schenckhelh und ainem Spärber auf der handt*“.]

<sup>1003</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 298; AUER 2006, 148–149

<sup>1004</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 298; SCHEICHER 1979, 135; HAAG/SWOBODA 2016, 179

<sup>1005</sup> FICKLER/DIEMER 2004

bláznů zachycují fyzickou abnormalitu. Jedním kritériem k jejich rozlišení by mohlo být jakési společenské postavení „homo deformis“ na dvoře, které bylo určující pro vyhotovení portrétu. Dále by se mohlo jednat o odlišný kontext vzniku obrazů. Vysvětlením těchto rozlišení by samozřejmě mohlo být také osobní rozhodnutí J. B. Ficklera.

Inventář uvádí celkem patnáct obrazů, z nichž patří pět dvorním „bláznům“ a dalších deset neslo námět postižených růstovými poruchami. Tato vyobrazení jsme rozdělili do dvou skupin. Je pozoruhodné, že ve svém soupisu poskytuje J. B. Fickler jména zobrazených osob, avšak u žádného obrazu se nezmiňuje o jejich autorství.

Ke skupině prvních pěti portrétů patří nejprve podobizna blázna, který se vyskytoval na salcburském dvoře. Podobizna byla zavěšena na vnější stěně na západní straně zmiňované kunstkomory.<sup>1006</sup> Druhý obraz zachycuje blázna patřícího lanckraběti von Leichtenbergovi.<sup>1007</sup> Třetím je portrét blázna jménem Hannsen Löfflers, který pobýval na dvoře vévody Viléma.<sup>1008</sup> Čtvrtý obraz znázorňuje podobu Mörtla Wize, jenž byl rovněž bláznem vévody Viléma V. Bavorského.<sup>1009</sup> Posledním, pátým obrazem, je portrét blázna z kláštera Rott nedaleko Mnichova.<sup>1010</sup>

Do druhé skupiny patří deset portrétů trpaslíků pod inventárními čísly 2689, 2882, 3268-3272, 3274, 3275 a 3343,<sup>1011</sup> které byly zavěšeny pod římsou na západní straně kunstkomory,<sup>1012</sup> ale dva z nich (obrazy zachycující Thomeleho) byly umístěny odděleně. První z této skupiny je podobizna trpaslíka polského původu Gregoria Brafskofskiho.<sup>1013</sup> Dále následuje jeden z obrazů znázorňujících trpaslíka Thomeleho.<sup>1014</sup> Tento dvorní trpaslík byl díky svému žertovnému vystoupení na svatbě Viléma V. a Renaty Lotrinské velice oblíben nejen na dvoře svého pána arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského, ale i v

---

<sup>1006</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 206, inv. č. 2946 (2916) [„Auf der andern dafel ein conterfeht eines Narren, so zu Salzburg am Hof gewesen, in ainem Roten Ungerischen klaid, mit ainer hohen hauben und einem Kolben in der handt, der Hännßl Fuchsgejaid genant“.]

<sup>1007</sup> Tamtéž, 223, inv. č. 3378 (3346) [„Conterfeht eines Närrischen Weibsbildt, in ganzer Person, welche man das lachendt Weibl gehaißen, ist bey der Landtgriffin von Leichtenberg gewesen“.]

<sup>1008</sup> Pravděpodobně se jedná o Viléma V. Bavorského; FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3379 (3347) [„Conterfeht Hannsen Löfflers des Kurzweiligen Narren so bei Herzog Wilhelmen dem seines Namens am Hof gewesen“.]

<sup>1009</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3380 (3348) [„Ein ander Conterfeht eines ainfeltigen, welcher Mörtl Wiz gehaißen, ist auch zu hochgedachts Herzog Wilhelms zeiten am hof gewesen“.]

<sup>1010</sup> Tamtéž, inv. č. 3381 (3349) [„Conterfeht eines ungestallten Narren, so in dem Closter zu Rott gewesen“.]

<sup>1011</sup> Tamtéž, 18

<sup>1012</sup> Tamtéž

<sup>1013</sup> Tamtéž, 148, inv. č. 3299 (3268) [„Conterfeht des zwergen Gregorij Brafskofski so ain Poläckh“.]

<sup>1014</sup> Tamtéž, 148, inv. č. 3300 (3269) [„Contrafeht zwergen Thomänlins von Ynsprug in maßen er in seinem letsten alter gestallt gewesen. Eben deßelben Conterfeht weil er noch gar jung und clainer gewesen. gegen Nidergang“.]

jeho širším okolí. V mnichovské kunstkomoře se nachází ještě pár dalších jeho vyobrazení, přičemž jedním z nich je portrét,<sup>1015</sup> dle inventáře umístěný na západní straně vnější zdi. Dalším takovým je dvojportrét, na kterém je Thomele znázorněn spolu s gigantom Anthoniem Francopanem, jenž se nacházel na východní straně vnější zdi komory.<sup>1016</sup>

V pořadí pátý je obraz zachycující staršího trpaslíka, jemuž se říkalo rytíř Christoff.<sup>1017</sup> Portrét již zmíněného neznámého trpaslíka se „zahnutýma“ nohama<sup>1018</sup> je šestým obrazem druhé skupiny a dále následují portrétní obrazy trpaslíků Simonse,<sup>1019</sup> Magdalene Riederin<sup>1020</sup> a Petra Oberanterse.<sup>1021</sup> Posledním, desátým obrazem byl portrét šaškyňe Anny Jagellonské.<sup>1022</sup>

Od Hanse Wertingera (1465–1533) je znám portrét dvorního šaška nazývaného „Rytíř Kryštof“ z roku 1515.<sup>1023</sup> Pokud se však podíváme na portrétovanou osobu, nepřijde nám nijak zvláštní. Vypadá to, že toto vyobrazení v životní velikosti patří šlechtici normálního vzhledu. Postava portrétovaného je pootočená a je zobrazena v kontrapostu. „Rytířova“ levá ruka se dotýká meče a jeho pohled je koncentrován na diváka.<sup>1024</sup> Je jisté, že se jedná o reprezentativní portrét, jehož provedení zahrnovalo realistické renesanční prvky, a že zde můžeme sledovat vliv A. Dürera. V pozadí vyobrazený element krajiny pak svědčí o pravděpodobném vlivu podunajské školy. V tomto kontextu by se mohlo zdát, že se skutečně jedná o realistický portrét. My však z následného přiřazení k položce na Ficklerově soupisu víme, že se jedná o podobiznu dvorního trpaslíka Kryštofa, který byl žertovně přezdíván rytíř Kryštof a jenž byl bavičem na dvoře biskupa z Freisingu, Filipa Wittelsbacha (1480–1541).<sup>1025</sup> Tento obraz

---

<sup>1015</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 205, inv. č. 2912 (2882) [„In ainer dafl die bildtnuß des Zwergleins Thomänl genant, mit einer helleparten in der handt“.]

<sup>1016</sup> Tamtéž, 195, inv. č. 2732 (2689) [„Ein gar große dafel, darinnen der groß Mann Anthoni Francopan, bei seinen füeßen ein zwergl gehaißen Thomänl, so bei Erzherzog Ferdinand von Österreich etc. zu Insprug gewesen“.]

<sup>1017</sup> Tamtéž, 148, inv. č. 3301 (3270) [„Conterfeht aines alten zwergen in einer langen schauben mit einem gefüeterten bareht Alt frenckhisch, den man den Ritter Christoff genant“.]

<sup>1018</sup> Tamtéž, inv. č. 3302 (3271) [„Conterfeht eines andern zwergen mit außgebognen schenckheln und ainem Spärber auf der handt“.]

<sup>1019</sup> Tamtéž, inv. č. 3303 (3272) [„Conterfeht zwergen Simons“.]

<sup>1020</sup> Tamtéž, inv. č. 3305 (3274) [„Conterfeht zwergin Magdalene Riederin“.]

<sup>1021</sup> Tamtéž, inv. č. 3306 (3275) [„Conterfeht zwergen Peter Oberanters“.]

<sup>1022</sup> Tamtéž, 223, inv. č. 3375 (3343) [„Eines einfeltigen Weibsbildts Contrafeht, welche Els gehaißen, so bei des Römischen Königs Ferdinand Gemahl gewesen“.]

<sup>1023</sup> **Hans Wertinger:** Portrét dvorního šaška „rytíře“ Kryštofa, 1515, olej, 61,5 x 113. Madrid, Muzeum Thyssenů-Bornemiszu, inv. č. 434 (1934.32)

<sup>1024</sup> GRIFFEY 2003, 40

<sup>1025</sup> Tamtéž

pravděpodobně odpovídá položce číslo 3301 z Ficklerova inventáře s popiskem, ve kterém uvádí, že se jedná o portrét „*alten zwergen ... Ritter Christoff genant*“.<sup>1026</sup> Umělec skutečně vyobrazil staršího člověka přesně podle uvedeného popisu, což prozrazují vrásky na jeho obličejí. Nadále však zůstává záhadou, proč postava nenese proporce odpovídající jeho tělesné abnormalitě či jiné prvky naznačující uvedenou malformaci. Na tomto obraze umělec jednoduše zobrazil figuru trpaslíka jako zdravého dospělého jedince se standardní postavou.

Jedním z vysvětlení této zvláštnosti by mohlo být to, že umělec nemaloval podle živého modelu a trpaslíka Kryštofa tak pravděpodobně ani neviděl. Další možné vysvětlení této nesrovnalosti by byl případ, kdy umělec maloval podle předlohy, kde nebyl tělesně postižený zobrazen v životní velikosti, ale například pouze do pasu. Tato varianta by odpovídala také tomu, že na Wertingerově obraze z našeho pohledu není dostatečně výstižně propracovaná spodní část postavy. Vzhledem k celku se figura jeví jako poněkud protáhlá a nejistá. V tomto ohledu nadále zůstává otázkou také umělcova volba zachytit na obraze celou postavu, což není pro Wertingera příliš typické. Někteří badatelé jsou přesvědčeni, že toto rozhodnutí učinil právě proto, aby poukázal na zvláštnost postavy dvorního trpaslíka.<sup>1027</sup> Poněkud jednodušším vysvětlením by bylo autorovo pouhé plnění požadavků objednavatele.

Každopádně portrét šaška rytíře Kryštofa od Hanse Wertingera poukazuje na další problém, kterým je umělecká interpretace postižených růstovou poruchou. Umělec si totiž ve svém osobním podání mohl dovolit ignorovat realistický vzhled deformovaného těla. Jistotou na této situaci však zůstává, že propojení postavy tělesně postiženého a dvorního šaška v této době skutečně existovalo. Tuto spojitost dosvědčují taktéž obrazové prameny dokládající každodenní život na italských dvorech během celého quattrocenta,<sup>1028</sup> odkud se móda či fascinace abnormálně postiženými začala šířit na dvory dále na sever.<sup>1029</sup>

Hans Wertinger nebyl jediný, kdo snad dokázal „přehlédnout“ deformaci postižené postavy dvorního trpaslíka. Podobný problém se objevuje na obraze ze sbírek Ferdinanda II. Tyrolského, na kterém je vyobrazen Thomele spolu s dvorním obrem

---

<sup>1026</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3301 (3270) [„*Conterfeht aines alten zwergen in einer langen schauben mit einem gefüeterten bareht Altfrenckhisch, den man den Ritter Christoff genant*“.]

<sup>1027</sup> GRIFFEY 2003, 40

<sup>1028</sup> Viz např. **Jean Fouquete**: Portrét Gonelly, dvorního šaška na ferrarském dvoře, 1445, olej na dubové desce, 36 x 24 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 1840

<sup>1029</sup> Tomuto tématu se věnovaly především T. Ghadeshi Fleming, Robin O'Bryan a další.



Bartlmem Bonem.<sup>1030</sup> Tento dvojportrét<sup>1031</sup> v životní velikosti od neznámého umělce není datován.<sup>1032</sup> Je však velice pravděpodobné, že toto dílo odpovídá položce číslo 2732 z Ficklerova inventáře mnichovské kunstkomory.<sup>1033</sup> Dosazení dvojportrétu k tomuto inventárnímu číslu má však i svá slabá místa, protože jméno postavy obra - Antonio Francopan - je uvedeno pouze ve starším mnichovském inventáři. V umělecko-historické literatuře je rozšířen názor, že je na obraze zobrazen dvorní obr Bartlmä Bon, který ale byl v mnichovském inventáři pojmenován jako Antonio Francopan.<sup>1034</sup> O jistém gigantovi Antoniu Populierovi z Flander, který byl vojákem v armádě císaře Karla V., se zmiňuje Ulisse Aldrovandi ve své knize *Monstrorum historia*. Přírodovědec píše, že byl Antonio pohřben v Boloni v kostele San Lorenzo roku 1530 a uvádí také epitaf na jeho hrobce:

NUNC SEPTEM PEDUM LONGITUDINIS GIGANTEM ANTONIUM POPULIER NON FABULA, SED FLANDRIA DEDIT NON ADVERSUS SYDERA, SED ADVERSUS CAROLI QUINTI HOSTES MILITEM NON FULMINE, SED FEBRE PERCULSUM NON SUB MONTIBUS, SED HIC SEPULTUM ANNO DOMINICAE SALUTIS MDXXX. <sup>1035</sup>

Z tohoto nápisu se dozvíme, že výška Antonia Populiera odpovídala sedmi stopám neboli 240 centimetrům. Přesně této velikosti odpovídá figura dvorního giganta na obraze. Dle brnění Bartlmä Bona, které se dochovalo na zámku Ambras, je známo, že obr měřil kolem 260 cm.<sup>1036</sup> Díky tomuto zjištění je otázkou, zda tento dvojportrét opravdu zachycuje podobiznu dvorního obra Bartlmä Bona, který byl současníkem Ferdinanda II. Tyrolského, anebo Antonia Populiera, který zemřel ještě v roce 1530. Nebo se jednalo o dva odlišné obrazy, které nesly vyobrazení pokaždé jiného giganta?<sup>1037</sup> Vzhledem k tomu, že Ferdinand II. Tyrolský si rád vyměňoval umělecké předměty se švagrem vévodou Albrechtem V. a synovcem Vilémem V. Bavorským, mohlo to být i tak, že

<sup>1030</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 179; AUER 2005, 155

<sup>1031</sup> **Anonym:** Dvojportrét dvorního giganta a trpaslíka Thomele, 16. století, olej, 266,8 x 162,5 cm. Vídeň, KHM, sign., GG 8299

<sup>1032</sup> Druhá polovina 16. století.

<sup>1033</sup> FICKLER/DIEMER 2004, 195, inv. č. 2732 (2689) [„Ein gar große dafel, darinnen der groß Mann Anthoni Francopan, bei seinen füeßen ein zwergl gehaißen Thomänl, so bei Erzherzog Ferdinand von Österreich etc. zu Insprug gewesen.“.]

<sup>1034</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296

<sup>1035</sup> ALDROVANDI 1642, 38

<sup>1036</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296

<sup>1037</sup> Letáková produkce druhé poloviny 16. století ukazuje, že existovalo více osob obřího vzrůstu. Viz HOLLÄNDER 1922, 136

ambraský dvojportrét mohl být kopií mnichovského obrazu.<sup>1038</sup>

Datace tohoto díla spadá do druhé poloviny 16. století.<sup>1039</sup> Je velice pravděpodobné, že byl tento portrét namalován až po roce 1568, tedy až po svatbě Viléma V. Bavorského a Renaty Lotrinské, které se zúčastnil Ferdinand II. Tyrolský s Thomelem. Trpaslík je na obraze zachycen oblečený dle španělské módy: v černém pláštíku a nohavicích, bílém okruží a manžetách. Na sobě má také bílé boty, černý klobouček a zlatý řetěz. V pravé ruce drží bílé rukavice a v levé svůj maličký meč. Figura Thomela na obraze je vysoká 65 centimetrů a koresponduje se svědectvím tehdejších současníků.<sup>1040</sup> Jeho malý vzrůst je na tomto portrétu jedinou znázorněnou abnormalitou a jeho vzhled spíše odpovídá postavě dítěte. Právě v tomto případě se také jedná o vyobrazení jevu tzv. „proporcionálního“ trpaslíka.

Když se podíváme na postavu dvorního obra, je vidět, že rozložení jeho těla a celková vypracovanost figury není na příliš vysoké úrovni. Zdá se, že si umělec lépe poradil s postavou trpaslíka než obra. Je pravděpodobné, že obraz mohl být namalován v mnichovském prostředí a později kopírován či předán na dvůr Ferdinanda II. Tyrolského, stejně jako tomu bylo i u obrazu rodiny Gonzalesových. V případě kopie nemusel umělec malovat dle živé předlohy a možná pouze dostal pokyny od zadavatele. Mramorová deska velkých rozměrů, o kterou se obr pohodlně opírá, je pravděpodobně vymyšlený element, který navazuje na tradici španělského portrétu konce 16. století.<sup>1041</sup> Co se týče fyziognomie obra, je na jednu stranu vidět, že mu umělec namaloval dlouhé končetiny, zvětšené dlaně i chodidla a menší hlavu. Tyto prvky by mohly být realistické, jelikož postižení gigantismem mají opravdu zmíněné příznaky. Na druhou stranu jsou zvětšeny také rty a nos obra, což by odpovídalo trochu jinému postižení, akromegalii, při které se však zvětšuje kromě nosu a rtů i hlava a spodní čelist.<sup>1042</sup> Umělec zobrazil obra s mírně prošedivělými vlasy, aby nebylo vidět pravděpodobně deformované uši. Okruží kolem krku je pak nasazeno výše, což nás dovádí k myšlence, že tak bylo nasazeno z důvodu, aby rámovalo část jeho spodní čelisti. Tento dvojportrét představuje komickou parodii na pózy šlechticů na oficiálních portrétech v provedení obra a trpaslíka. Obě postavy mají meče, ale trpaslík se více podobá šlechtici, jelikož má bílé rukavice a zlatý řetízek.

---

<sup>1038</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296–297

<sup>1039</sup> Tamtéž

<sup>1040</sup> PLATTER 1680, 546; KATRITZKY 2012, 112

<sup>1041</sup> KUBÍKOVÁ 2016, 27

<sup>1042</sup> STANĚK 2002, 186

Jistě existuje pravděpodobnost, že umělec mohl spatřit Bartlmä Bona stejně jako trpaslíka Thomele naživo, avšak je otázkou, zda skutečně maloval dle živého modelu a zda si vůbec kladl za cíl namalovat realistický portrét.<sup>1043</sup> Je možné, že ho zajímaly pouze groteskní vlastnosti portrétovaných, kterým se věnoval nejvíce. Malíř mohl také využívat vyobrazení dvorního obra z nějaké starší předlohy, což by v případě Antonia Populiera odpovídalo skutečnosti. Také by se mohlo jednat o jakousi pospojovanou postavu, protože jednou z funkcí tohoto obrazu bylo reprezentativně znázornit abnormalitu nejmenšího a největšího „homo deformis“ jako lidských kuriozit ve službách panovníků. Druhou funkcí tohoto obrazu byla groteskní karikatura šlechtické reprezentace, která měla vyvolávat smích.

Kromě dvou výše zmíněných obrazů se v ambraských sbírkách nacházela i další vyobrazení trpaslíků, například obraz Thomele v brnění.<sup>1044</sup> Arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský také vlastnil obrazy dvou trpaslic,<sup>1045</sup> miniaturní portrét trpaslíka Petra<sup>1046</sup> a dvě další vyobrazení trpaslíků ženského pohlaví, které pro arcivévodu získal umělecký agent Brandolini roku 1587 v Padově.<sup>1047</sup>

Vzhledem k prostudovanému materiálu se můžeme dle stejného principu podívat i na Rudolfovu kunstkomoru a hledat, zda opravdu neměl žádná umělecká díla s vyobrazením postižených malformací, i přestože vlastnil nejméně jednoho trpaslíka.<sup>1048</sup>

V inventáři z roku 1621 jsou uvedeny tři položky, u nichž je dle našeho názoru velká pravděpodobnost, že obsahovaly vyobrazení postav postižených trpasličím vzrůstem. Všechny tyto obrazy byly umístěny v „druhé chodbě“ císařského paláce na Pražském hradě.<sup>1049</sup> Nejspíš se jednalo o tzv. *Gangbau*, což byla dvoupodlažní chodba, která se nacházela ve spojovacím křídle a vedla z císařského paláce mezi Španělským

---

<sup>1043</sup> Je zajímavé, že se ve sbírkách Ambras nachází ještě další portrét dvorního obra Hanse Krause od neznámého umělce z roku 1601. Tento obraz by mohl být prototypem pro vyobrazení Bartlmä Bona. Neznámý umělec docela dobře vystihl podobiznu giganta v zeleném kabátě. Všimněme si, že má dlouhé končetiny a velké dlaně, ale menší hlavu. Dobře je zpracována fyziognomie obra, má velké rty, výraznou spodní čelist a nadočnicový oblouk a také účes, který schovává uši. **Anonym:** Portrét giganta Hanse Krause, 1601, olej, 290 x 175 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8300; AUER 2006, 149–150

<sup>1044</sup> **Francesco Terzio:** Portrét dvorního trpaslíka Thomele, cca 1560–1580, olej, 100 x 76 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3839

<sup>1045</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

<sup>1046</sup> Podobizna je poměrně nízké kvality, provedena poněkud jednoduše. Na obrazu vidíme polopostavu tmavovlasého chlapce, který ale má na obličeji vrásky, které prozrazují, že se nejedná o dítě. Tuto skutečnost potvrzuje velké čelo, tlustý krk portrétovaného a také nápis nahoře: „PETER ZWERG“. Je oblečen do tmavého kabátce s kožešinou a má na sobě zlatý řetěz s medailonem. **Anonym:** Portrét dvorního trpaslíka Petra, nedatováno. Vídeň, KHM, sign. GG 5423

<sup>1047</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

<sup>1048</sup> Viz podkapitulu 2.1.

<sup>1049</sup> MORÁVEK 1937, 100

sálem a Rudolfovou galerií na Prašný most.<sup>1050</sup> Právě ve druhém patře této chodby byla umístěna obrazová galerie s níže zmíněnými obrazy.<sup>1051</sup>

První obraz je uveden v inventáři jako položka č. 1103 a je popsán takto: „*Eine buhlschaft mit einem narren von Jeremia Günter*“.<sup>1052</sup> Jedná se o vyobrazení postavy blázna. Autorem tohoto díla je Jeremiáš Günter (zemř. 1629), který byl od roku 1604 dvorním malířem Rudolfa II. a poté zůstal ve službách císaře Matyáše. O jeho životě a tvorbě máme jen málo informací, ale je možné, že byl žákem Josefa Heintze. Dochovaly se pouze dva jeho obrazy<sup>1053</sup> a jedna kresba s názvem „Aristoteles a Phyllis“, která je dokonalou kopií práce jeho učitele.<sup>1054</sup> Po smrti Rudolfa II. v roce 1613 byl spolu s Hansem von Aachen povolán císařem Matyášem II. do Vídně, aby portrétoval sněm v Regensburgu. Ve službách císaře byl do roku 1619 a pak se vrátil do Prahy.<sup>1055</sup>

Je však také známo, že Günter vyráběl kopie děl Albrechta Dürera, Pietera Bruegela st. a dalších. Údajně byly jeho kopie mistrovských děl lépe finančně ohodnoceny než malířova vlastní tvorba.<sup>1056</sup> Jeho hlavní povinností na dvoře Rudolfa II. bylo malování oficiálních portrétů, které se poté posílaly jako císařské dary na šlechtické rezidence. Dvorní umělec také navrhoval císařská slavnostní roucha.<sup>1057</sup> Günter maloval na slonovinu, sestavoval obrazy z barevných kousků atlasů a hedvábí atd. Umělcova zkušenost v kopírování Bruegelových děl nás přivádí k tomu, že by téma tělesně postižených nemělo být pro jeho tvorbu překvapivé.<sup>1058</sup> Obraz s motivem bláznivé ženy<sup>1059</sup> od Jeremiáše Güntera pravděpodobně obsahoval znázornění abnormálního lidského těla.<sup>1060</sup> Je však otázkou, jakými uměleckými prostředky byla tato abnormalita ztvárněna.<sup>1061</sup>

Günterův obraz nebyl instalován, ale byl uložen mezi dalšími na lavicích. Na

---

<sup>1050</sup> ZLATOHLÁVKOVÁ/FORNASIERO 2020; MORÁVEK 1937, 100

<sup>1051</sup> ZLATOHLÁVKOVÁ/FORNASIERO 2020

<sup>1052</sup> ZIMMERMANN 1905, XLIV, inv. č. 1103

<sup>1053</sup> Portrét císařovny Anny Tyrolské z roku 1613.

<sup>1054</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 22

<sup>1055</sup> KAUFMANN 1988, 178

<sup>1056</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 22.

<sup>1057</sup> Tamtéž

<sup>1058</sup> Viz např. **Jeremiáš Günter:** Kirchweih mit Theater und Prozession, 1610–1619, olej, 119 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3541

<sup>1059</sup> ZIMMERMANN 1905, XLIV, inv. č. 1103 [„*Sprostá scéna s bláznivou ženou*“]; KAUFMANN 1988, 179; MKKCC 1856, XXXIX, inv. č. 345

<sup>1060</sup> Protože výraz „Narren“ předpokládal tělesnou deformaci.

<sup>1061</sup> Otázkou je, zda se jednalo o zjevně vyjádřené neproporcionální trpaslictví. Inspirace Bruegelem nevylučuje, že by postava trpaslíka mohla být spíše alegorická než anatomicky přesná jako například na Bruegelově obraze Mizantrop z roku 1568.

rozdíl od něj byly další dva níže zmíněné obrazy zavěšené na zdi mezi okny.<sup>1062</sup> Následující dílo s námětem blázna, objevující se pod číslem 1119 v soupisu Rudolfovy kunstkomory z roku 1621, nese popis: „*Ein narr mit einer semmel in der hand vom Martin Kleff*“.<sup>1063</sup> Autor Marten van Cleve (1527–1581) pocházel z Antverp a jeho práce byla v 16. století poměrně populární. Narodil se do rodiny malíře Viléma van Cleve. Na začátku se stejně jako jeho bratr Hendrik van Cleve učil u svého otce a později se také stal učedníkem v dílně Franse Florise. V letech 1551–1552 byl součástí malířského cechu sv. Lukáše v Antverpách, kam se údajně dostal ve stejnou dobu jako Pieter Bruegel. Karel van Mander se zmiňuje, že na začátku maloval M. van Cleve pouze velké obrazy a později se zaměřil spíše na menší velikosti.<sup>1064</sup> Kolem roku 1556 založil vlastní dílnu, kde pracovali jeho čtyři synové. Mezi léty 1560 a 1570 prožívala dílna Martena van Cleve velice produktivní období a jeho obrazy byly populární mezi sběrateli. Ve většině případů se však jednalo o dílenské kopie, které byly sbírány. Umělec často spolupracoval se svým bratrem a dalšími krajináři, jakými byli například Gilliem van Coninxloe III., Giliem Mostaert a Jakob Grimmer. Tito umělci podnítli jistou proměnu Clevova výtvarného projevu. Například žádali, aby do jejich krajiny domaloval kompars.<sup>1065</sup> Je velice komplikované určit osobní způsob malby Martena van Cleve, protože umělcova vlastní tvorba je doložena pouze pěti obrazy a zbytek tvoří dílenské práce.<sup>1066</sup> Je známo, že v rané etapě mezi léty 1550–1560 byl pro M. van Cleve charakteristický vliv Franse Florise a Pietra Aersena.<sup>1067</sup> V pozdějším období (1570–1581) byl jeho styl ovlivněn tvorbou Gillia Mostaerta.<sup>1068</sup> Marten van Cleve ve svých malbách zobrazoval hlavně život nižších lidových vrstev. Na jeho obrazech se můžeme setkat s motivem vesnických slavností, karnevalu, života rolníků a také postav tělesně postižených. Výběr těchto námětů byl inspirován tvorbou Pietera Bruegela staršího. Nejednalo se však o pouhé kopírování. Na rozdíl od Bruegelových prací nenese tvorba M. van Cleveho tak hluboký alegorický význam. Pro jeho obrazy se lépe hodí označení „žánrové scény“. Marten van Cleve se proto nemůže považovat za Bruegelova následovníka, jelikož jsou jeho díla prezentovaná z pohledu nižších sociálních vrstev a kompozičně se liší od Bruegelových.<sup>1069</sup> Je tedy

<sup>1062</sup> ZIMMERMANN 1905, XLIV [„*H. An der mauer bei den festern*“]

<sup>1063</sup> Tamtéž, inv. č. 1119; MKKCC 1856, XXXIX, inv. č. 368

<sup>1064</sup> MANDER/MINORSKIJ 2007, 202–206

<sup>1065</sup> Tamtéž

<sup>1066</sup> CAMPBELL 2009, 378

<sup>1067</sup> Tamtéž

<sup>1068</sup> Tamtéž

<sup>1069</sup> CAMPBELL 2009, 378

velice pravděpodobné, že postava dvorního blázna na obraze v Rudolfově sbírce zaujala císaře spíše svým realistickým ztvárněním než složitostí alegorie. A proto nevyklučujeme, že tam mohla být realisticky zobrazena postava blázna, která mohla často obsahovat tělesné postižení.

Třetí obraz v inventáři z roku 1621 byl uveden pod číslem 1122 a tato položka nese popisek: „*Ein narr und närrin vom Ferdinand von Eijßen*“.<sup>1070</sup> Jedná se o obraz s námětem blázna a bláznivé ženy pravděpodobně od Ferdinanda z Eysern, činného na Malé Straně a Starém Městě pražském v letech 1572–1624.<sup>1071</sup> Den narození umělce není znám, ale ví se, že se narodil na Malé Straně a jeho matkou byla Marie Ottová ze sklenářské rodiny. Od roku 1572 se učil malířství u Matyáše Hutského po dobu pěti let. Poté v roce 1587 obdržel měšťanské právo, kromě umělecké činnosti nějakou dobu působil také jako správce špitálu.<sup>1072</sup> Když v roce 1588 vstoupil do malířského cechu, měl několik učedníků a rád přijímal nové. O jeho životě koluje v pramenech informace, že měl neustálé finanční problémy, protože si rád dopřával alkoholické nápoje.<sup>1073</sup> O jeho tvorbě se dochovalo pouze několik zmínek. Pravděpodobně kolem roku 1603 obdržel objednávku od jisté Kateřiny Slivenské na výzdobu kaple Božího těla na Karlově náměstí. O rok později přebral malíři Janu Jindrovskému zakázku na malbu figury v kostele Panny Marie před Týnem. Ve stejném roce dokonce maloval jakýsi oltář na Pražském hradě. Jeho prací byl také portrét Jana Jesenského, který se dochoval v grafické reprodukci z roku 1614 od Petra Iselburgha.<sup>1074</sup> Je také známo, že pracoval na objednávce pro Kryštofa Popela z Lobkovic.<sup>1075</sup> Všechny tyto objednávky a obzvlášť skutečnost, že císař vlastnil jeho obraz, naznačují, že nebyl podřadným umělcem. Ale bohužel o jeho uměleckém stylu téměř nic nevíme. I když předpokládáme, že ve špitálu mohl pozorovat nemocné a čerpat tak inspiraci pro svá díla a pravděpodobně také znal i anatomii.

Všechny tři zmíněné obrazy mají námět blázna, který vzhledem k dobové mentalitě znamenal jakési tělesné postižení.<sup>1076</sup> Ještě větší pravděpodobnost propojení postavy blázna a tělesně postiženého se týká slova „*Närrin*“, které se dá přeložit jako bláznivá žena.

Ve sbírce Rudolfa II. se kromě tří zmíněných obrazů s hlavním námětem

---

<sup>1070</sup> ZIMMERMANN 1905, XLIV

<sup>1071</sup> CHLÍBEC 2002, 43

<sup>1072</sup> WINTER 1909, 205

<sup>1073</sup> Tamtéž

<sup>1074</sup> ŠRONĚK 1997; DLABAČ 1815, 388

<sup>1075</sup> CHLÍBEC 2002, 43

<sup>1076</sup> HALL 1991, 434

„dvorských bláznů“ od Jeremiáše Güntera, Martena van Cleve a Ferdinanda z Eysernu objevuje také několik uměleckých děl, která obsahují postavy trpaslíků. Především se jedná o podobiznu dvorního trpaslíka<sup>1077</sup> a o další tři architektonické obrazy „*Palácová architektura s urozenými návštěvníky*“,<sup>1078</sup> „*Palácová architektura s procházejícími se*“<sup>1079</sup> a „*Interiér gotického kostela*“.<sup>1080</sup>

Všechna tři díla jsou od Hanse (1527–1606/9) a Paula (1567–1617) Vredeman de Vriesových z roku 1596.<sup>1081</sup> Přestože provedení manýristické architektury bezpochyby zaslouží pochvalu, bude náš zájem směřovat ke komparsu, který domaloval Dirck de Quade van Ravesteyn.

Na prvním obraze „*Palácová architektura s urozenými návštěvníky*“ můžeme spatřit každodenní scénu, jak se šlechtici scházejí na hostinu. Uprostřed obrazu vidíme velkolepou kašnu,<sup>1082</sup> na níž sedí pelikán a o níž se opírá malá lidská postava. Napravo od fontány se prochází dáma s dcerou a psem. Nalevo vidíme, jak mladý šlechtic vítá dvě mladé dámy v zelených a červených šatech. V pozadí můžeme vidět pobíhající obsluhu prostírající stůl. Všechny postavy jsou oblečeny dle soudobé španělské módy a ve výrazech jejich obličejů můžeme zjevně sledovat neopakovatelný styl Dircka de Quada van Ravesteyna.

Jedna figura se však od ostatních liší. Jedná se o postavu trpaslíka uprostřed obrazu, který se opírá o kašnu. Pokud porovnáme jeho postavu s figurou holčičky napravo, pochopíme, že se nejedná o vyobrazení dítěte. Trpaslík vykazuje znaky deformací. Je zobrazen s neproporčně velkou hlavou, lehce zakřivenýma malýma nohama a zdá se, že má deformaci nosu a lehký ryšavý plnovous.<sup>1083</sup> Je oblečen do zeleného pláštíku s bílým límcem, modrých nohavic a na sobě má zlatý řetěz.<sup>1084</sup> Další indicií, která

---

<sup>1077</sup> MKKCC 1856, XLI, inv. č. 666 [„*Kayser Rodolpho's zwerg konterfeht*“]. Domníváme se, že se jedná o portrét Rudolfova trpaslíka Fabiana de Newua nebo Erharta Pyllnhofera.

<sup>1078</sup> **Hans a Paul Vredeman de Vries:** *Palácová architektura s významnými návštěvníky*, 1596, olej, 137 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2334

<sup>1079</sup> **Hans a Paul Vredeman de Vries:** *Palácová architektura s procházejícími se*, 1596, olej, 137 x 174 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2335

<sup>1080</sup> **Paul Vredeman de Vries:** *Interiér gotického kostela*, 1596–1597, olej, 108,5 x 115 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 7661

<sup>1081</sup> Na obraze „*Interiér gotického kostela*“ se objevuje pouze Paulova signatura.

<sup>1082</sup> Dole na kašně je umělcova signatura a sotva viditelné datum vyhotovení díla.

<sup>1083</sup> Vyobrazení ryšavého trpaslíka je přesně dle Cesaria Rippy. Téma tělesně postižených nebylo Ravesteynovi cizí, byl jedním z umělců, kteří zpracovávali Muzeum Rudolfa II., kde byl také autorem portrétu Rodiny Gonzalesových.

<sup>1084</sup> Je zajímavé, že na ambraských obrazech měli trpaslíci také zlaté řetězy, včetně Thomeleho. Zlaté šperky tradičně vypovídají o vysokém sociálním statutu. Je pravda, že na dvoře Rudolfa II. byl trpaslík více ceněn než jiní služebníci. Dokonce byl více blížek vladaři než například jeho dvorní antikvář. Přesto ale trpaslíci většinou neměli žádný šlechtický titul.

nám prozrazuje, že se jedná o trpaslíka, je tradice stolování a zasedací pořádek. Pokud se pozorně podíváme na obraz, uvidíme, že je stůl prostřen pro pět osob, jelikož dle dvorních řádů služebnictvo a trpaslíci nejedli spolu s pány.<sup>1085</sup>

Postava trpaslíka je zde představena jako komický a groteskní element, zároveň však byla součástí každodenního života a častým bavičem během stolování. Všimněme si také vyobrazení zvířat, která odkazují na přítomnost trpaslíka, který jako kuriozita patří do „zvířecí“ říše stejně jako exotický papoušek, pelikán, věrný pes a kontroverzní opice. Domníváme se však, že postavy na obraze jsou podobizny konkrétních osob stejně jako v dalším díle „*Palácová architektura s procházejícími se*“.<sup>1086</sup> Tento obraz byl rovněž namalován pro císaře Rudolfa II., ale ve srovnání s prvním dílem jsou proporce architektury zmenšeny, aby se divákův pohled více soustředil na lidskou stafáž.<sup>1087</sup>

Naše pozornost je soustředěna na schody vedoucí nalevo nahoru,<sup>1088</sup> kde vidíme postavu hrající na hudební nástroj a tančícího chlapce a dívku. Tato chlapecká postava však nepatří dítěti, ale postiženému malformací. Vyobrazený jedinec je typově dosti podobný postavě trpaslíka na prvním obraze. Je pravděpodobné, že se jedná o stejnou osobu, i když na tomto obraze jeho deformace není tak zjevná jako na předchozím. Náповědou, že se jedná o tělesně postiženého, je jeho menší vzrůst a také taneční projev, zatímco ostatní figury jsou zachycené v roli pozorovatelů. To by odpovídalo aktivitě dvorního baviče během oslavy. Dalšími elementy, které naznačují, že se jedná o trpaslíka, jsou opět zvířata na obraze. Nedaleko tančící postavičky je umístěna opice, která je personifikací dvorního šaška. Stejným ukazatelem na přítomnost trpaslíka je v pozadí znázorněné ptactvo. Dva jeřábi odkazují na legendu, v níž byli tyto ptáci hlavními protivníky v boji proti trpasličímu národu pygmejů. Páv a krůta patrně poukazují na nezbytnou činnost trpaslíků během radovánek, kterou je lov ptáků, stejně jako jsme to viděli na portrétu Morganta.

Dirck de Quade van Ravesteyn, o němž se také říká, že byl odborníkem na lidské figury,<sup>1089</sup> na těchto obrazech znázornil podobizny reálně existujících osob. Vzhledem k tomu, že jsou jeho postavy skutečné, nemůžeme prohlásit, že se jedná o žánrovou scénu. Na obrazech je zachycena vymyšlená architektura a vyskytují se zde skryté symboly, které poukazují na lidskou kuriozitu a propojují tak reálný svět s mytologickým. Rovněž

---

<sup>1085</sup> HAUSENBLASOVÁ 2009, 105–106

<sup>1086</sup> FUČÍKOVÁ 1997, 43

<sup>1087</sup> Tamtéž

<sup>1088</sup> Na schodech spatříme signaturu umělce a datum.

<sup>1089</sup> FUČÍKOVÁ 1997, 272



tato skutečnost naznačuje, že se nejedná o pouhou malbu každodenního života bez hlubšího významu.<sup>1090</sup> Poněkud složitější situace je v případě obrazu „*Interiér gotického kostela*“ ze stejného období, kde v prvním plánu spatříme slavnost křtu novorozence. Jedna z postav se nám zdá být poněkud zvláště odtržená od ostatních. Jedná se o vyobrazení zády otočené ryšavé osoby v kontrapostu, oblečené do zlato-červeného šatu, která drží klobouk. I když se nachází na stejné úrovni stojících dětí, proporčně se od nich liší. Trpaslíci byli nejen důležitým elementem při dvorských slavnostech a večírcích, ale v každodenním životě byli vhodnými společníky šlechtických dětí. Prameny také zmiňují, že Rudolfův císařský kaplan rád pobýval ve společnosti trpaslíka Kryštofa.<sup>1091</sup> Myslíme, že tyto tři obrazy imaginární architektury, které byly vytvořené pro Rudolfa II., zároveň vyprávějí určitý příběh, jelikož se na nich opakují stejné postavy.<sup>1092</sup>

Již jsme se zmínili o tom, že Rudolf II. měl dvorního trpaslíka, ale nevíme zcela jistě, zda se jedná o tutéž osobu jako na těchto třech obrazech. Jedna malá ryšavá postavička je také zaznamenaná na výjevu s názvem „Oslava udělení Řádu zlatého rouna“ pravděpodobně od Sigmunda Elsässera z roku 1585.<sup>1093</sup> Dílo je namalováno na papírové roli dlouhé přibližně šest metrů, na níž jsou technikou kolorované perokresby zobrazeny jednotlivé etapy oslav.<sup>1094</sup> Celkem se jedná o třináct výjevů. Na osmé scéně s názvem „Císařský banket“ vidíme sedět účastníky slavnosti Zlatého rouna. V čele tabule seděl pořadatel banketu Rudolf II., nalevo od něj seděl arcikníže Ferdinand II. Tyrolský se svou manželkou Annou Caterinou Gonzagovou, vedle byli posazeni Karel Štýrský a jeho manželka Marie Bavorská a poté bylo místo určené pro arciknížete Arnošta. Napravo od císaře seděli španělsí vyslanci Kryštof Assonleville z Altavilly a Guillén de San Clemente. Naproti císaři seděla arcikněžna Anna a vedle ní Karel z Burgau.<sup>1095</sup>

V pravém rohu vidíme stupňovitě uspořádaný stůl, na kterém bylo vystaveno nazdobené jídlo a nápoje ve stříbrných konvicích.<sup>1096</sup> Náš pohled následně směřuje na nedaleko stojící skupinku hudebníků, která se připravuje na vystoupení mezi jednotlivými

---

<sup>1090</sup> Srov. KAUFMANN 1988,70; Je možné, že žánrová scéna může obsahovat moralistické posláním. V tomto případě sice existuje, ale není až tak zjevné. Bezpochyby to naznačuje umělcův výběr zvířat na obraze a postavu trpaslíka. Může to být jakousi narážkou na milostné mravy na Rudolfově dvoře.

<sup>1091</sup> Z LOBKOVIC 1603–1604

<sup>1092</sup> Kromě postavy trpaslíka můžeme vidět na všech třech obrazech postavu muže ve zlatých nohavicích. Na dvou prvních obrazech jsou snadno identifikovatelné postavy matky a malé dívky a také dámy v zelených šatech.

<sup>1093</sup> **Sigmund Elsässer:** Oslava udělení Řádu zlatého rouna, 1585, akvarel, papír, 31 x 600 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 5348

<sup>1094</sup> AUER 2005, 20; HAAG/SWOBODA 2016, 95

<sup>1095</sup> BŮŽEK 2007, 298–299

<sup>1096</sup> Tamtéž

chody. Vedle nich můžeme spatřit postavu malého vzrůstu v černém plášťku, otočenou k divákovi zády. Ve skutečnosti se jedná o postavu dvorního trpaslíka, který se připravuje na vystoupení společně s dvorní kapelou. Pobavení během stolování bylo běžnou součástí renesančních hodů a námět tělesně postižených se poměrně často vyskytuje právě během sváteční hostiny.

Rudolf II. nebyl jediný, kdo v Českém království vlastnil obrazy trpaslíků. V roce 1604 Petr Vok z Rožmberka zaplatil svému dvornímu malíři Tomáši Třeboňskému 4 kopy za malování panny Elišky.<sup>1097</sup> Dle studia dobových pramenů se v rožmberském fraucimoru nacházela pouze jedna dívka s tímto jménem a tou byla trpaslice Eliška Fedorovna Moskevská.<sup>1098</sup> Další připomínkou, že byli trpaslíci nezbytným elementem oslav i v Českém království je nástěnná malba na východní zdi zámku Bechyně. Na ní je zobrazena skupina osob během hostiny, v níž můžeme spatřit postavu ženy doprovázenou trpaslíkem.<sup>1099</sup>

Na základě prostudovaných uměleckých děl můžeme dojít k závěru, že ikonograficky byla postava trpaslíka do určité míry propojená s postavou blázna a dvorního šaška. To znamená, že se do sebe tyto postavy určitým způsobem vizuálně promítají. Dvorní blázen tak mohl být znázorněn jako trpaslík a naopak.<sup>1100</sup> Avšak ne vždy je na obraze zřetelně poukázáno na fyzickou abnormalitu postiženého růstovou poruchou. Tato skutečnost může být spojena s vyobrazením takzvaného „proporcionálního“ trpaslíka, jehož vzhled byl spíše podobný dítěti. V manýristické tradici bychom mohli sledovat větší zájem o zdůraznění tělesného postižení. Vyobrazení trpaslíků často najdeme na portrétech a mnohofigurálních scénách.

Portrétované trpaslice jsou často zobrazovány se svými pány, kde poukazují na vladařovu vzdělanost a moc. Na podobných obrazech trpaslic a trpaslíků hrály roli přírodní kuriozity, které prezentovaly nejen vladařův zájem o podivné a kuriózní věci, ale také poukazovaly na vladařovu schopnost ovládat nadpřirozenou bytost svou vůlí. Stejně na tom byl i Rudolf II., o kterém sice není známo, že by se nechával portrétovat spolu s trpaslíky, ale vlastnil zhruba sedm obrazů s jejich podobiznami. Dalším druhem portrétu jsou vlastní podobizny dvorských bláznů. Na nich však nebylo vždy zjevné, zda se jedná o postižené malformací. Při jejich určování si musíme všimnout fyziognomie

---

<sup>1097</sup> MAREŠ 1896, 646

<sup>1098</sup> HAJNÁ 2001, 7–9

<sup>1099</sup> MATĚJÍČEK/MATĚJÍČEK/MORAVEC/KADAVÝ 1988, 2

<sup>1100</sup> HALL 1991, 434

portrétovaného, velkého čela a jiných deformací, jeho oblečení, sociálního postavení a přítomnosti takových zvířat na obraze, jakými byli sova, pes, papoušek a hlavně opice.

Stejná pravidla pro identifikaci dvorních trpaslíků fungují i na mnohofigurálních scénách. Nejčastěji je nalezneme na námětech spojených s radovánkami, stolováním, nejrůznějšími oslavami, ale hlavně spolu s mytologickými náměty včetně bakchanálií a příběhů o bájném národu pygmejů. Trpaslíci byli stále jen „pololidským tvorem“ z mytologických bájí a cestopisů a jejich monstrozita byla spojována s určitými zápornými vlastnostmi, například zlou povahou. Rovněž byli ztělesněním ohyzdnosti a nešvaru.

### 4.3. Vyobrazení „homo deformis“ jako divého muže v rudolfinských sbírkách v mezinárodních souvislostech

Motiv divého muže byl ve středověku a raném novověku velice populární.<sup>1101</sup> Zpočátku byla jeho postava jasně definovaná jako mytická bytost nebo lidské monstrum z cestopisů. *Alexandreida* ho popisovala jako neobyčejně silné divoké zvíře, jež bylo symbolem chtíče.<sup>1102</sup> Proto byl často ve středověké iluminaci vyobrazen, jak chytá mladé dívky.<sup>1103</sup> Stejný erotický kontext divých mužů se objevuje i ve výzdobě *Bible Václava IV.*<sup>1104</sup> Zde se objevuje i heraldické využití postavy divého muže jako štítonoše.<sup>1105</sup> Vyobrazení divých lidí se také objevují ve výzdobě *Litoměřického graduálu* z roku 1517, kde se objevuje jako marginální postava spolu se svou divou ženou.<sup>1106</sup> Divý muž se dá spatřit i v sochařské výzdobě, například na konzoli ve výklenku severní boční lodi kostela Panny Marie před Týnem<sup>1107</sup> nebo na vnějším triforiu svatovítské katedrály.<sup>1108</sup> V malířství a grafice byl divý muž oblíbeným tématem středoevropských renesančních

---

<sup>1101</sup> Více k tomu ŠMAHEL 2012; HUSBAND 1980

<sup>1102</sup> Viz podkapitulu 1.2.

<sup>1103</sup> Viz ŠMAHEL 2012; HUSBAND 1980

<sup>1104</sup> ŠMAHEL 2012, 145–178; STUDNIČKOVÁ 2014; KRÁSA/STEJSKAL 1990

<sup>1105</sup> Postava divého muže je opravdu široce využívána v heraldice. Viz např. erby Oswolta Krela od Albrechta Dürera z roku 1499.

<sup>1106</sup> *Litoměřický graduál*, fol. 173v, 1517, SOKA, sign. IV C 1; *Litoměřický graduál*, fol. 181r, 1517, SOKA, sign. IV C 1; STEJSKAL/VOIT 1991, 68; KRÁSA/STEJSKAL 1990; ŠMAHEL 2012, 254–255

<sup>1107</sup> Viz ŠMAHEL 2012

<sup>1108</sup> Tamtéž

umělců.<sup>1109</sup> Vyskytoval se dokonce i během dvorských slavností a masopustních oslav.<sup>1110</sup>

V novověku měla postava divého muže vlastní místo i v lékařských příručkách a sbírkách kuriozit. Důvodem k tomu byly jak objevitelské cesty, tak také skutečnost, že společnost začala vnímat určité jedince postižené přebytným ochlupením a ztotožňovat je s divými lidmi. Proto se v renesanci objevuje i další druh vyobrazení, a to portréty abnormálně postižených, kterým byly připisované vlastnosti „divých lidí“. Především se jedná o podobizny členů rodiny Gonzalesových, které patří k jedněm z prvních dokumentací postižení hypertrichózou.<sup>1111</sup>

V poslední době je v umělecko-historické literatuře tomuto tématu věnována poměrně velká pozornost.<sup>1112</sup> My se však pokusíme o vlastní výklad těchto děl v širším kulturně-historickém kontextu s důrazem na určitou grotesknost.<sup>1113</sup>

Divý muž byl postavou, která symbolizovala pozemskou dimenzi v lidské bytosti, vše, co bylo na pomezí civilizace a přírody. Původně sice patřil k monstrózním rasám, ale dlouhou dobu byl součástí středoevropského folkloru a žil v lesích a horách Evropy, protože tato místa byla také považována za jakousi kulturní periferii.<sup>1114</sup> Dle tradice bylo chování divých lidí agresivní, neuměli mluvit, žili v jeskyních, neznali Boha, chyběla jim duchovnost normálních lidí. Jinými slovy mytologická postava divého muže vyjadřuje protiklad mezi nespoutanou přírodou a lidskou kulturou, divokost proti civilizovanosti.<sup>1115</sup>

Z prostudované literatury a obrazových pramenů se nám podařilo klasifikovat vyobrazení divého muže do čtyř základních typů.

Zprvé, divý muž se tradičně zobrazuje jako lidská postava, celá zarostlá dlouhou tmavou srstí s výjimkou chodidel a hřbetů rukou, je enormně silný a obvykle nese velkou dřevěnou hůl. Neochlupený se často nechával obličej, lokty a kolena.

Zadruhé, divý muž mohl být zobrazován jako pan, s rohy na hlavě, kopyty a ocasem. Tato spojitost divého muže se vysvětluje tím, že jeden z možných latinských

---

<sup>1109</sup> Např. **Hans Burgkmair**: Bitva v lesu, 1500–1503, inkoust, papír, 21 x 28,6 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1978.77.1; **Martin Schongauer**: Divý muž držící erbovní štít, 1480–1490, mědiryt. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1943.3.85

<sup>1110</sup> Viz masopustní masky norimberských masopustních oslav Schembartlauf; **Schembartbuch**, fol. 132r – 133r, 1539–1645. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII D 24

<sup>1111</sup> Hypertrichosis je hormonální porucha, která se projevuje přebytným ochlupením v místech pro lidského jedince netypických. K objevu této nemoci došlo až na konci 19. století.

<sup>1112</sup> HENDRIX 1997

<sup>1113</sup> Viz podkapitulu 4.1.

<sup>1114</sup> WRIGHT 2013, 35

<sup>1115</sup> HUSBAND 1980, 3

výrazů pro divého muže je slovo „pilosus“ neboli „chlupáč“. Tento název také používali antičtí a středověcí autoři ve spojení s lesními bůžky fauny a satyry.<sup>1116</sup> V tomto aspektu je divý muž mytická předkřesťanská bytost, která personifikuje lidské chápání přírody.<sup>1117</sup>

Zatřetí, jako postava obra s kyjem a chlupatým tělem, ale neochlupenými obnaženými lokty, koleny a tváří. V 15. a 16. století se často zobrazovali ověncení břechťanem či vinnou révou kolem spánku a beder anebo v sukni z listí.<sup>1118</sup> Tento ikonografický typ byl nejspíše ovlivněn karnevalovou postavou divých lidí. Břechťanový věnec je totiž atributem Bakcha<sup>1119</sup> a je symbolem šílenství během oslav.<sup>1120</sup>

Začtvrté, divý muž byl do určité míry spojen s postavou svatého poustevníka.<sup>1121</sup> V křesťanské tradici bylo ochlupení spojeno s pokáním za hříchy a kožešina byla oděvem kajícího.<sup>1122</sup> Proto se někteří svatí zobrazovali porostlí srstí,<sup>1123</sup> jako například Máří Magdaléna<sup>1124</sup>, Jan Zlatoústý, Jan Garin, sv. Onufrius.<sup>1125</sup> Tělo porostlé chlupy často symbolizovalo rituální asketismus, který předpokládal samotářství a odmítnutí civilizačního blaha, pokles na úroveň zvířete, jehož vlastnosti přijal v přírodních podmínkách.<sup>1126</sup> Skrze překonání pokání a utrpení ve zvířecím stavu přichází odpuštění a z hříšníka se stává svatý.

Nás bude v této kapitole hlavně zajímat první, třetí a částečně i čtvrtý typ vyobrazení divých lidí, protože v jejich rámci byly nejčastěji pojaty podobizny „homo deformis“. Vyobrazení divého muže jako pana s rohy na hlavě, kopyty a ocasem mívá ikonograficky blízko k vyobrazení d'ábla.<sup>1127</sup>

---

<sup>1116</sup> VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 73 [„Pilosi jsou podle toho, co praví glosa k třicáté čtvrté kapitole Izajáše, monstra podobná člověku, jejichž tělo má podle Papii nahoře člověčí rysy, končí však zvířecími údý.“]

<sup>1117</sup> METZINER 2009, 165

<sup>1118</sup> HUSBAND 1980, 2

<sup>1119</sup> ZVÍŘECÍ 2011, 31

<sup>1120</sup> PALIVEC 1978, 62

<sup>1121</sup> PREISS 2008, 21

<sup>1122</sup> STUDNIČKOVÁ 2014, 221

<sup>1123</sup> HUSBAND 1980, 8; PREISS 2008, 21

<sup>1124</sup> Kající se Maria Magdaléna může být zobrazena nahá, zahalená pouze svými dlouhými vlasy, nebo dokonce zarostlá chlupy. Viz **Liber chronicarum**, fol. 108r, Máří Magdaléna, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

<sup>1125</sup> Legendy o sv. Onufriovi, Janovi Garinovi a Janovi Zlatoústém jsou do určité míry podobné. Základ legendy spočívá v tom, že měl poustevník poměr s jednou dívkou, zabil ji a ukryl její mrtvolu. Konal za to pokání a zřekl se božího slova a boží tváře, dokud mu sedmileté dítě neodpustí. Ikonograficky může být Jan Garin zobrazován na všech čtyřech končetinách, aby se nemohl podívat na nebe. Podobnou ikonografií má i sv. Onufrius, legendární křesťanský poustevník ze čtvrtého století, který strávil šedesát let v egyptské poušti. Onufrius je zobrazován starý, vyzáblý a zanedbaný, s dlouhým šedým vousem, celý chlupatý jako divý muž. Viz HALL 1991, 191; PREISS 2008, 20–21

<sup>1126</sup> PREISS 2008, 21

<sup>1127</sup> BECKER 2002, 34

Vavřinec Leandr Rvačovský (1525–1590) spojoval divého muže se vznikem masopustní slavnosti. Podle něj masopust vznikl na základě římských saturnálií, což byly svátky spojené s ukončením žní, bakchanálií a uctíváním Bakcha.<sup>1128</sup>

V novověku se postava divého muže často objevuje v masopustním průvodu. Důvodem bylo to, že se o masopustu lidé tradičně snažili napodobovat účastníky Bakchova doprovodu, jakými byli satyrové či panové, převlékali se do zvířecích kůží a nasazovali si břečťanové věnce. Ty se vyráběly ještě v antice pro dionýské slavnosti, jejich účelem bylo tlumit opojení.<sup>1129</sup> I když břečťan oslaboval omamné účinky vína, zároveň se ale věřilo, že mohl zapříčinit jiný druh extáze či šílenství. Proto bylo často zobrazováno, jak Bakchovi společníci, menády a satyrové, žvýkají břečťan.<sup>1130</sup>

Odtud divý muž zdědil atributy účastníků doprovodu Bakcha, jako jsou břečťanový věnec a břečťanová sukně.<sup>1131</sup> Převlékání za divého muže během masopustu také znamenalo odpovídající způsob chování spojený s velkou konzumací vína. Účastníci tímto upozorňovali, že mají v úmyslu se chovat bez zábran a agresivně, což bylo určitým projevem volnosti. Po skončení masopustní slavnosti se účastníci průvodů převlékli zpátky a znovu z nich byli řádní křesťané.

V této interpretaci mohl být divý muž chápán jako jakýsi stav během masopustu, do kterého se lidé ponořovali. A v tomto stavu jaksi nebyli sami sebou a neodpovídali za své hříchy. Další interpretací může být, že stav „divého muže“ měl prozradit přirozenou biologickou tvář lidského chování během masopustních oslav.

Šlechtické prostředí samozřejmě nebylo výjimkou a tuto tradiční postavu z pohanských zvyků a lidových vypravění také přebíralo, protože divý muž byl ještě ve středověku hlavním hrdinou kurtoazního rytířského eposu. Během masopustů se odehrávaly rytířské turnaje, divadelní hry a slavily se svatby.<sup>1132</sup> V Čechách byly masopustní slavnosti natolik nekontrolované a rozpustilé, že se v roce 1587 mohlo převlékat jen s dovořením purkmistra a občas šlo i o úplný zákaz této činnosti.<sup>1133</sup>

Jako příklad uvedeme výjev, který nese papírová role, jež se dochovala v renesanční jídelně zámku Březnice. Jedná se o znázornění slavnostního průvodu<sup>1134</sup>

---

<sup>1128</sup> RVAČOVSKÝ/ŠLOSAR 2008

<sup>1129</sup> ZVÍŘECÍ 2011, 29–31

<sup>1130</sup> Tamtéž

<sup>1131</sup> OSN Díl 7. 1893, 573

<sup>1132</sup> ZÍBRT 1889, 29

<sup>1133</sup> Tamtéž, 32

<sup>1134</sup> **Sigmund Elsässer:** Slavnostní průvod, 1580, Kolorovaná perokresba na papíře, 38 x 217 cm. Březnice, NPÚ ÚOP, sign. BN01318-10

pořádaného v roce 1580 při příležitosti svatby Jana Krakovského z Kolowrat a Kateřiny Boymontové z Payersbergu.<sup>1135</sup> Svatba probíhala na zámku Ambras v Tyrolsku, autorem těchto renesančních kolorovaných kreseb byl dvorní malíř Ferdinanda Tyrolského – Sigmund Elsässer.<sup>1136</sup> Dochovaly se dvě verze, jedna byla součástí ambraských sbírek, druhá se ocitla v Čechách.

Na Březnici se tyto kolorované kresby dostaly později, sestavovatel pravděpodobně nebyl přímým účastníkem svatby, protože uspořádal výjevy v jiném chronologickém pořadí, než tomu bylo ve skutečnosti. Březinská role není ale pouhou kopií, v několika aspektech naopak doplňuje verzi z ambraských sbírek.<sup>1137</sup> Tato svatba, která měla i charakter rodinné slavnosti, se konala v době masopustu, a proto se stala i příležitostí karnevalového typu. Návštěvníci Kolowratovy svatby pocházeli především z Rakouska, Čech a Bavorska. Nás bude především zajímat skupina českých hostů, kteří byli zobrazeni jako diví lidé. Fantaskně oděná skupina „lesních postav“ byla doprovázená třemi hudebníky, po nich následovali tři ozbrojenci a tři ozbrojené postavy divých mužů na koních. Umělec nahoře také znázornil erby a nad nimi je umístěna legenda. Proto víme, že svatebního průvodu se zúčastnili tři čeští šlechtici: Adam Havel Popel z Lobkovic (1557–1605) převlečený za antického boha a Vít z Thurnu společně s Janem Klaudiem, svobodným pánem z Hluboké, převlečenými za divé muže.<sup>1138</sup> Malíř nerozlišoval kostýmy antického boha a divých mužů a namaloval je úplně stejně, což naznačuje jejich příbuznost. Všechny postavy divých lidí byly vyobrazeny ověnčené břečťanem kolem čela a beder a měly v rukou zbraně (případně hudební nástroj). V tomto kontextu vyobrazení skupiny českých šlechticů v kostýmech divých lidí mohlo mít ironický charakter spojený s jejich nadměrnou konzumací alkoholu. Převlékání za divého muže během radovánek bylo totiž spojené s divokými stavy během opilosti. Anebo protože masopust byl tradiční dobou pro uspořádání svatební oslavy a postava divého muže měla spojitost i s kurtoazní láskou.

Dle soudobé mentality mívala postava divého muže velký vzrůst a sílu, což z něj také dělalo dobrého bojovníka. V rytířských románech je protagonistou, důstojným soupeřem ušlechtilých rytířů. Postava divého muže byla zmíněna i na vídeňském turnaji

---

<sup>1135</sup> DANĚK 2000, 218

<sup>1136</sup> Tamtéž, 200

<sup>1137</sup> DANĚK 2000, 224

<sup>1138</sup> Tamtéž, 221–222

roku 1560, který byl jednou z největších událostí renesanční festivalové kultury druhé poloviny 16. století.<sup>1139</sup>

Turnaj se konal od 24. května do 24. června a uspořádal jej Maxmilián II. na počest svého otce císaře Ferdinanda I.<sup>1140</sup> Tato událost byla popsána císařským heraldikem Hansem von Francolinem (1522–1580) v díle *Turnier Buch. warhafter ritterlicher Taten: so in dem Monat Juni des vergangenen LX. Jahres und außerhalb der Stadt Wien*.<sup>1141</sup> Kniha obsahuje i ilustrace od Francesca Terzia, Hanse Lautensacka, Giovanniho Guerry a Donata Hübschmanna. Jedna ilustrace,<sup>1142</sup> která byla pravděpodobně součástí většího výjevu, znázorňuje průběh turnaje, přesněji události, která se odehrála 12. června na nádvoří vídeňského hradu, dnešním Inner Burgplatzu. V rohu této ilustrace mezi kolbištěm a bariérou pro diváky je zobrazen zvláštní účastník v kostýmu divého muže, který drží v ruce vytržený strom. Touto převlečenou osobou byl Bartlmä Bon, muž, který měřil 240 cm a byl považován za obra. Na turnaji vystoupil spolu s osmiletým arcivévodou Rudolfem, budoucím císařem Rudolfem II., měl za úkol jej chránit a pomoci mladému arcivévodovi projít rytířskou zkouškou v turnaji proti jeho strýci arcivévodovi Karlovi II.<sup>1143</sup>

Detailněji tuto postavu divého muže zobrazuje ilustrace, která nese název „Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje“ z roku 1560,<sup>1144</sup> která byla součástí dnes již ztraceného malovaného cyklu.<sup>1145</sup> Autorem této kolorované kresby by mohl být Arcimboldo.<sup>1146</sup> Autorství mu bylo připsáno na základě toho, že byl autorem mnoha kresebných návrhů pro dvorské slavnosti všeho druhu: průvody, karnevaly, turnaje a divadelní hry.<sup>1147</sup> Nebrání tomu ani technika provedení ani stylistika vyobrazení. Oficiálně se Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) stává dvorním malířem ve službách Habsburků až v roce 1562, ale již od roku 1551 pracoval na dálku na objednávkách pro Ferdinanda I.<sup>1148</sup> Arcimboldo se specializoval nejen na návrhy dekorací, kostýmů a vymýšlení konceptů dvorních slavností, ale také maloval

---

<sup>1139</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 184

<sup>1140</sup> Tamtéž

<sup>1141</sup> FRANCOLIN 1561

<sup>1142</sup> **Hans Sebald Lautensack:** PRIMUS MARTIALIUM LUDORUM PEDESTRI CONFLICTUS, 1560, lept, 38,3 x 49,6 cm. In: FRANCOLIN 1561, fol. viii

<sup>1143</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 182–184

<sup>1144</sup> **Anonym:** Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje, 1560, akvarel, papír, 265 x 655 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 6564

<sup>1145</sup> Tamtéž

<sup>1146</sup> FERINO-PAGDEN 2008, 265

<sup>1147</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 16

<sup>1148</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 66



naturalistické studie dle živých modelů, což z něj dělalo důležitou osobu pro rudolfínskou přírodovědeckou ilustraci.<sup>1149</sup> V této oblasti je možná správně považován za předchůdce Jorise a Jakoba Hoefnagelových, Hanse Hoffmanna a Dirka de Quade van Ravesteyna.<sup>1150</sup> Důležitým elementem Arcimboldovy tvorby byla určitá tragikomičnost, využití fantaskních groteskních prvků.<sup>1151</sup>

Na ilustraci vidíme zleva podobizny císaře Ferdinanda I., jeho syna Maxmiliána II. a Ferdinandovy vnuky: sedmiletého Arnošta Habsburského a osmiletého Rudolfa II. v krásném bílém brnění a helmě. Nad vyobrazením malého ozbrojeného rytíře je nadpis, který informuje, že se jedná o mladého arcivévodu Rudolfa. Za chlapcem kráčí v kostýmu divého muže dvorní „obr“ Giovanni Bona, který drží v ruce strom vytržený i s kořeny.

K původní ilustraci byla přidaná další část, která souvisí s obecnou zápletkou rytířského turnaje, bojem o lásku. Za obrem můžeme vidět podlepenou část papíru s vyobrazením dcery Maxmiliána II., arcivévodkyně Alžběty Habsburské (1554–1592), která dle analogie z rytířské kurtoazní tradice zahajovala událost, což byla důležitá součást podívané a turnajových pravidel. Za dívkou je na papírové roli vyobrazena magická jeskyně.<sup>1152</sup> Je zajímavé, že podobná kulisa jeskyně je zmíněna během pražské dvorské slavnosti 26. února roku 1570, jednalo se o scénář, který navrhoval Arcimboldo. Tato jeskyně sloužila jako dekorace, z níž vycházely postavy maškarního průvodu.<sup>1153</sup>

Nás především zajímá vyobrazení divého muže, ve kterém umělec dodržel ikonografický význam této postavy. Nebylo náhodné, že za divého muže byl převlečen právě největší člověk těch dob – Giovanni Bona. Na miniatuře má divý muž tělo pokryté srstí s výjimkou kolen, prsou, loktů, pat a ramen, což poukazuje na karnevalový kostým. Čelo a bedra má ovínuty břechťanem, což je symbol šílenství během oslav. V pravé ruce divý muž drží strom jako zbraň, což ukazuje na jeho sílu. Divý muž je tady vyobrazen jako obří nekontrolovatelný bojovník, jenž má vyvolávat strach. Ve středověkých rytířských románech mohli obry porazit jen nejodvážnější hrdinové.<sup>1154</sup> Převlek Bartlmä Bona jako divého muže sledoval současnou představu o lidech s velkým vzrůstem, kteří byli dobrými bojovníky, ale byli primitivní a necivilizovaní.<sup>1155</sup> Za pomoci tohoto obra

---

<sup>1149</sup> PRIESS 1967, 46

<sup>1150</sup> KAUFMANN 2009, 164

<sup>1151</sup> PRIESS 1967, 9; KAUFMANN 2009, 113

<sup>1152</sup> FERINO-PAGDEN 2008, 265

<sup>1153</sup> ŠÁROVCOVÁ 2014, 35

<sup>1154</sup> AUER 2006, 151

<sup>1155</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 182

Rudolf II. doufá zvítězit v turnaji nad svým strýcem Karlem II. Štýrským.<sup>1156</sup> Gigantismus se projevuje nejen vysokým vzrůstem, je zde na místě také zvětšení končetin, deformace brady a čela a také hrubý hlas<sup>1157</sup>, což byly v renesanci rysy poukazující na agresivního a necivilizovaného jedince. Proto byl pro dvorního obra vhodný kostým divého muže, jenž poukazoval na vlastnosti, kterými se lišil od obyčejných lidí. Autor této ilustrace se nepochybně zajímal o podobné mytologické náměty a hříčky přírody. Pro Arcimboldovu tvorbu je také charakteristická určitá grotesknost, která se při vytváření slavnostního průvodu projevovala v návrhu kostýmů mytologických postav a neobvyklém tragikomickém scénáři.<sup>1158</sup> Taková manýristická oslava měla i politickou reprezentaci, byla demonstrací síly a samozřejmě měla ukazovat na historického dědice moci starověkého Říma – Habsburskou říši. Právě z tohoto důvodu byla na oslavě využita postava obřího divého muže, který symbolizoval jak moc Habsburků, tak i jejich vyvolenost. Giovanni Bona na turnaji plnil funkci zázračného obřího bojovníka, kterého se všichni bojí a který prezentuje ochránce Rudolfa II. Jinými slovy postava obřího divého muže ukazovala na to, že se i bájní tvorové snažili chránit Habsburky a byli schopni za ně bojovat. Tato myšlenka vyvolenosti Habsburků byla aktuální v kontextu tureckého nebezpečí.

Podobně mohli politické reprezentaci sloužit i další postižení jedinci, ti však nereprezentovali fyzickou moc vladaře, ale jeho ušlechtilost, vzdělanost a vůli. V rudolfinských sbírkách se nacházely tři ilustrace členů rodiny Gonzalesových, postižených hypertrichózou, kteří byli považováni za skutečné divé lidi. Tato choroba se projevuje patologickým růstem dlouhých chlupů po celém těle včetně obličeje, svým vzhledem spíše připomíná srst. Takovým způsobem postižený jedinec přijímá zvířecí rysy, což bylo jedním z kritérií lidských monster dle Isidora Sevillského.<sup>1159</sup>

V rudolfinských sbírkách byly první dvě ilustrace takových jedinců součástí knihy „Čtyř živlů“ z let 1575–1580 od Jorise Hoefnagla.<sup>1160</sup> Císař také vlastnil skupinový

---

<sup>1156</sup> HAAG/SWOBODA 2016, 182

<sup>1157</sup> Dobová literatura popisuje, že Giovanni Bona na rytířském turnaji ve Vídni 1560 řval hlubokým hrubým hlasem. Viz HAAG/SWOBODA 2016, 181

<sup>1158</sup> Na oslavě, která se uskutečnila v Praze 26. února roku 1570 na Staroměstském náměstí, se Arcimboldo objevil v čele triumfálního průvodu v kostýmu kouzelníka Zirfea. Více k tomu viz ŠÁROVCOVÁ 2014

<sup>1159</sup> Viz podkapitulu 1.1.

<sup>1160</sup> **Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis I)*, 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14,3 x 18,4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2; **Joris Hoefnagel:** Děti Petrusse Gonzalese, *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis II)*, 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14,3 x 18,4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.3

portrét této rodiny, jenž se objevuje v „Muzeu“ Rudolfa II., a který pochází z roku 1600 a pravděpodobně byl vytvořen Dirckem de Quadem van Ravesteynem.<sup>1161</sup>

Před tím, než přejdeme k prvním dvěma vyobrazením, chtěli bychom připomenout biografii Jorise Hoefnagla, protože velkou roli ve vizuálním vyobrazení hraje nejen doba, která určuje stereotypy znázorňování, ale také osobnost umělce, jeho individuální vnímání.<sup>1162</sup>

Rudolfinský malíř Joris Hoefnagel (1542–1601) pocházel z Antverp, z bohaté rodiny obchodníků s drahými kameny. Dle Karla van Mandera umělec hodně cestoval a během svých cest kreslil do své knihy vše, co se mu zdálo neobvyklé. Kreslil pohledy na města, která navštívil. Když pobýval ve Španělsku, obdržel vodové barvy, které začal používat pro své ilustrace. Poté se vrátil do Nizozemí a nějakou dobu byl žákem Hanse Bola.<sup>1163</sup> Někteří badatelé si myslí, že toto školení tvorbu Hoefnagla nijak výrazně neovlivnilo a malíř je vlastně přirovnáván k autodidaktům.<sup>1164</sup> Pravděpodobně začal Hoefnagl uvažovat o profesionální umělecké dráze, když během drancování Antverp přišel o své zboží. Na konci roku 1577 spolu s kartografem Abrahamem Orteliem (1527–1598) podnikl cestu do Benátek. A poté navštívil rodinu Fuggerů v Augsburgu, která mu doporučovala podívat se na kunstkomoru vévody Bavorského v Mnichově. Tato kunstkomora obsahovala nejrůznější kuriozity a naturálie, které Hoefnagla také zajímaly. V závěru, když Bavorský vévoda Vilém V. viděl Hoefnaglové miniatury, nabídl mu, aby vstoupil do jeho služeb a malíř slíbil, že s touto nabídkou počítá po návratu z Itálie. Odjel do Říma na dvůr kardinála Farneseho, který se také zajímal o nejrůznější kuriozity, a proto též Hoefnaglovi učinil pracovní nabídku. Ale malíř se rozhodl pro místo na mnichovském dvoře, kde do roku 1591 pracoval nejen jako miniaturista, ale také jako obchodník s uměním.<sup>1165</sup> V letech 1581 a 1582 navštívil Innsbruck, kde zároveň obdržel objednávku misálu pro Ferdinanda II. Tyrolského, jehož výzdoba mu trvala osm let.<sup>1166</sup> Pro Rudolfa II. začal pracovat až v roce 1590, ale neusadil se trvale v Praze, do císařské rezidence jezdil jen zřídka. V letech 1591 až 1594 pobýval ve Frankfurtu nad Mohanem a v roce 1594 se přestěhoval do Vídně.

---

<sup>1161</sup> **Dirck de Quade van Ravensteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

<sup>1162</sup> MIKŠ 2014, 78–90

<sup>1163</sup> MANDER/MINORSKIJ 2007, 355–360

<sup>1164</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 26

<sup>1165</sup> VIGNAU-WILBERG 2009, 125

<sup>1166</sup> KAUFMANN 1988, 202

Joris Hoefnagel měl bohaté humanitní vzdělání a básnický talent, čehož využíval k sestavování učených alegorií, emblémů a miniatur. Právě to z něj dělalo tak atraktivního umělce, který svým ilustracím dokázal zvýšit hodnotu tím, že k nim napsal učený humanistický komentář. Na knize „*Čtyř žvlů*“ začal pracovat už v sedmdesátých letech šestnáctého století. Důvodem k jejímu vytvoření mohl být buď osobní zájem malíře nebo nějakého jiného vzdělaného objednavatele, jejíž zaujaly přírodovědné alegorie. Je ale pravda, že už v sedmdesátých letech komunikoval s Rudolfem II.<sup>1167</sup> Kniha „*Čtyř žvlů*“ byla dokončena pro Rudolfa II., císař za ni zaplatil tisíc zlatých.<sup>1168</sup> V inventáři rudolfinské kunstkomy z let 1607–1611 se toto dílo objevuje pod položkou číslo 2602.<sup>1169</sup>

„*Animalia rationalia et insecta*“ nebo kniha „*Čtyř žvlů*“ se skládá ze čtyř svazků, které reprezentují elementy – oheň, vodu, zemi a vzduch.<sup>1170</sup> Toto dílo demonstruje Hoefnaglovou znalost přírodní historie a sledování Aristotelovy tradice. Hlavním pramenem pro jeho práci byly dřevorezy z Gesnerovy *Historia animalum*.<sup>1171</sup> Kompendium obsahuje ilustrace živočichů vyplněné vodovými barvami a kvaši, jež jsou propojené s biblickými texty, citáty z klasické literatury a dalšími humanisticky pojatými příběhy.<sup>1172</sup> Můžeme říct, že vše ukazuje na emblematickou knihu, což naznačuje i způsob provedení ilustrací, které jsou vepsané do medailonového tvaru. Stejně jako v jiných emblematických dílech nejsou doprovodné texty v knize „*Čtyř žvlů*“ vybrány náhodně, ale zapadají do složitého alegorického obsahu.<sup>1173</sup> Někteří badatelé se domnívají, že číslování miniatur by mohlo vypovídat o tom, že existoval jakýsi druh vysvětlujícího textu, který byl připojen k vyobrazení. Pravděpodobně se mohlo jednat o to, že ke knize „*Čtyř žvlů*“ se přikládal jakýsi manuskript, který byl zdrojem vysvětlení emblémů.<sup>1174</sup>

Skutečnost, že vyobrazení rodiny Gonzalesových od Jorise Hoefnagla jsou emblémem, nám přináší určitý problém. Na jednu stranu se jedná o portrétní ilustraci v přírodovědném kompendiu, které předpokládá snahu o naturalistické podání. Na druhou stranu emblematika využívá alegorie. Emblém můžeme charakterizovat jako uměleckou

---

<sup>1167</sup> KAUFMANN 1988, 202

<sup>1168</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 26

<sup>1169</sup> KAUFMANN 1988, 202; FUČÍKOVÁ 1986, 26; HENDRIX 1997; BAUER/HAUPT 1976, fol. 377 [„*Expositioni delli hieroglyphici nel ornamento della missale in penna miniata da G. Hufnagel*“.]

<sup>1170</sup> HENDRIX 1997, 160

<sup>1171</sup> KAUFMANN 1988, 202

<sup>1172</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 85–86

<sup>1173</sup> Tamtéž

<sup>1174</sup> KAUFMANN 1988, 202

formu, která vzniká spojením textové a obrazové složky, jež se navzájem vysvětlují, většina emblémů s tématem lidských ctností a neřestí byla shromážděna v díle Andrey Alciatiho *Emblematum liber* z roku 1531.<sup>1175</sup> Emblém se skládá z alegoricky podaného znakového celku (*pictura*), krátkého nápisu (*motto*) a veršovaného nebo prozaického textu, který poskytuje moralistický výklad (*epigramm*).<sup>1176</sup> Emblém také patřil k epistemologickým formám, které měly schopnost formovat myšlení a výraz v daném období.<sup>1177</sup>

Při otevření jednoho ze čtyř svazků, který prezentuje oheň (*Ignis*), nalezneme na první pravé stránce miniaturu medailonového tvaru,<sup>1178</sup> nesoucí polopostavy muže se zarostlým chlupatým obličejem a normálně vypadající ženy, která se pravou rukou dotýká manželova ramene. Tyto podobizny představují Petrusa Gonzalese spolu s jeho chotí.<sup>1179</sup> Dolní levý kraj medailonu je zevnitř rámován elementem hornaté krajiny s uschlým stromem. Za obrysem emblému napravo je poznamenaná římská číslice jedna. Na tomto vyobrazení je Petrus Gonzales znázorněn v modrém plášti se všitými rukávy, což stylisticky odpovídá španělské módě 16. století. Avšak na vyobrazení je patrná jeho spojitost s mytickým divým mužem, což naznačuje jeho zachmuřená porostlá tvář a prostor skalnaté krajiny, kam byl umístěn.<sup>1180</sup> Zde reálně existující lidská bytost vystupuje jako výjimečný jev, jako div přírody.<sup>1181</sup>

Znázorněním doteku Kateřiny Gonzalesové ramena jejího zvláště vypadajícího manžela se umělec snažil vyjádřit skutečné city mezi ženou a „monstrem“. Jedná se o odkaz na středověkou kurtoazní tradici, ve které mužská divokost může být zkročena jedině vzájemným slibem věrné a ctnostné lásky.<sup>1182</sup>

Nevíme, zda osobně sám Joris Hoefnagel považoval Petrusa Gonzalese za zrůdu, ale zvolený epigram nad miniaturou by mohl naznačovat opak. Tento text nese poznatky o vztahu umělce k podivuhodnému jevu: „*Omni moraculo quod fit per*

---

<sup>1175</sup> VOIT 2006a; KONEČNÝ 2002, 13

<sup>1176</sup> VOIT 2006a

<sup>1177</sup> RUSSEL 1995, 10

<sup>1178</sup> **Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis I)*, 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14,3 x 18,4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2

<sup>1179</sup> HENDRIX 1997, 166

<sup>1180</sup> Tamtéž

<sup>1181</sup> HENDRIX 1997, 166

<sup>1182</sup> ŠMAHEL 2011, 249

*Hominem maius miraculum est HOMO. Visibilia omnium maximus est Mundus, Invisibilia DEUS. Sed mundum esse conspiciamus, Deum esse Credimus*“.<sup>1183</sup>

V tomto epigramu umělec zpracoval citaci sv. Augustina „*O zázracích, které koná pravý Bůh*“ z díla *O Boží obci*.<sup>1184</sup> Ve svém díle Aurelius Augustin prezentuje monstra jako boží tvory, kteří jsou nezbytným elementem přírodního řádu.<sup>1185</sup> Tento názor byl ve středověku široce rozšířen a přejímali jej i stoupenci novoplatonismu 16. století.

Umělcův komentář pokračuje pod miniaturou: „*HOMO natus de MULIERE, BREVII VIRENS Tempore. Repletur multis miserys. Job 14*“.<sup>1186</sup>

Jedná se o parafrázi prvního verše ze 14. kapitoly knihy Joba: „*Smrtelník z ženy zrozený má jen pár dnů – a plných trápení*“.<sup>1187</sup> Celá tato kapitola knihy Joba obsahuje velmi protikladné pasáže, proto se domníváme, že umělec měl za cíl vyvolat v divákovi potřebu jejich přečtení. Joris Hoefnagel se zaměřoval na vzdělaného diváka, který by při pohledu na rodinu Gonzalesových směřoval k filozofickým úvahám.

Na sousední levé stránce se dochovala legenda k miniatuře: „*Pronaq[ue] cum spectent Animalia cetera terram: os homini sublime dedit, Coelumq[ue] tueri. Iubit, et erectos ad sydera tollere vultus*“.<sup>1188</sup>

Tento výrok naznačuje podobnost Petrusa Gonzalese a svatého poustevníka Jana Garina, který bývá většinou zobrazován celý ochlupený.<sup>1189</sup> Dle legendy měl svatý poustevník Jan Garin vyléčit hraběcí dceru, která byla posedlá ďáblem. Ale neodolal pokušení, znásilnil ji a pak ji musel zabít a pohřbit v místě pozdějšího montserratského kláštera. Garin, aby mohl činit pokání, jel do Říma k papeži, který mu řekl, že bude lézt po čtyřech, žít se jako zvíře a nevzhledne na nebe, dokud mu dítě ve věku pěti měsíců nesdělí, že mu bylo odpouštěno. Poté se poustevník vrátil na Montserrat, ale byl vypátrán hraběcími psy. Hrabě ho nepoznal a odvezl ho domů, kde Jan Garin žil jako zvíře, dokud mu novorozený syn hraběte neoznámil, že mu bylo odpouštěno.<sup>1190</sup>

<sup>1183</sup> HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Ze všech divů, které jsou vytvořeny člověkem, největším zázrakem je člověk. Ze všech viditelných, největším je svět, z neviditelných je Bůh. Pokud víme, že svět je, věříme, že Bůh je*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

<sup>1184</sup> AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1830, 242

<sup>1185</sup> AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1832, 101–102; ECO 2015, 143

<sup>1186</sup> HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Člověk zrozený z žen, žije krátkou dobu. Je naplněn mnoha neštěstími. Job 14*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

<sup>1187</sup> Job 14,1

<sup>1188</sup> HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Když se ostatní zvířata sklánějí a dívají se na zem, lidská tvář směřuje do výšin, aby chránila nebe. A přeje si, aby hrdý obličej byl povýšen ke hvězdám*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

<sup>1189</sup> HALL 1991, 191

<sup>1190</sup> PREISS 2008, 35

Dále na levé stránce následuje latinsky psaný text, který vypráví životní příběh portrétovaného v ich-formě:

PETRVS GONSALVS Alumnus REGIS GALLORVM. Ex Insulis Canariae ortus: Me Teneriffa tulit: villos sed Corpore toto. Sparsit opus mirum naturae: Gallia, mater Altera, me puerum nutruit adusque virilem Aetatem: docuitque feros deponere mores, Ingeniasq[ue] artes, linguamque sonare latinam. Contigit et forma praestanti munere Diuum Coniunx, et Thalami charissima pignora nostri. Cernere naturae licet hinc tibi munera: nati Quod referunt alij matrem formaq[ue] colore, ast alij patrem vestiti crine sequuntur. Comparuit Monachij boiorum A 1582.<sup>1191</sup>

V dolní části stránky následuje nápis: „*Sed puor hec Hominis cura est, cognoscere terram. Et quae nunc miranda tulit Natura, notare*“. <sup>1192</sup> Tímto komentářem Hoefnagel vyzývá diváka při pohledu na tvář Petrusa Gonzalese, aby potlačil strach a nehodnotil podivuhodné přírodní jevy negativně.

Je očividné, že Hoefnagel znal historii rodiny Gonzalesových a traktoval jejich životní příběh z pozice folklorní tradice. Stejně jako i většina pozorovatelů v 16. století, kterým se podařilo spatřit Petrusa Gonzalese, považoval jej za zkroceného divého muže, který byl vzděláván, oblékán do šlechtických šatů, byl přestěhován do paláce francouzského krále, byl pokřtěn, a dokonce měl manželku a děti.<sup>1193</sup>

Na další stránce vidíme miniaturu medailonového tvaru, na níž jsou postavy dívky a chlapce v plné velikosti, jež mají zarostlý obličej a oba jsou oblečeni do dvorských růžových šatů. Figury dětí obklopuje hornatá krajina. Za obrysem emblému je viditelná římská číslice dvě. Tato ilustrace nese vyobrazení dvou Gonzalesových dětí, stejně znetvořených jako jejich otec. Pictura je doprovázena dvěma komentáři. Nahoře je nápis: „*Laudate pueri dominum*“. <sup>1194</sup> Dole pod miniaturou je také poznámka: „*Laudate nomen domini*“. <sup>1195</sup>

Z rozboru textů a epigramů k miniaturám dojdeme k závěru, že Joris Hoefnagel vnímal rodinu Gonzalesových jako podivuhodná stvoření, která byla ztělesněním

---

<sup>1191</sup> HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Petrus Gonsalus, chovanec francouzského krále. Původem z Kanárských ostrovů. Přinesli mě z Tenerify. Je podivným dílem přírody, že srst pokrývá celé mé tělo. Francie, má druhá matka, mě vychovala, dokud jsem nedospěl. Zbavili mne divokosti a naučili mne svobodným uměním a mluvit latinským jazykem. Mám vynikající krásnou manželku, která je darem Bohů, a náš sňatek je nejdražším důkazem lásky. Zde je možno spatřit obdarování přírody. Protože některá z dětí mají podobnou barvu, jako děti porozené jinými matkami, ale některé zdědily po otci kudrnatou srst. Byl k vidění v Mnichově v Bavorsku od roku 1582*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

<sup>1192</sup> HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Avšak lidé jsou plni obavy, aby poznali zemi. A aby pozorovali, jaké divy nyní přinesla příroda*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

<sup>1193</sup> WIESNER-HANKS 2009

<sup>1194</sup> HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Chvalte děti Pána*“.]

<sup>1195</sup> Tamtéž [vlastní překlad: „*Chvalte jméno Pána*“.]

rozmarů přírody a ukázkou boží moci. Ve svém emblému prezentoval rodinu Gonzalesových, která ztratila divokost díky lásce, vzdělání a socializaci na šlechtickém dvoře.

Snaha panovníků kultivovat divocha Gonzalese, aby mohl být zařazen do dvorské společnosti, odpovídala novému vnímání postavy divého muže v 16. století. Šlo o jakousi demonstraci královské moci nad přírodou a ukázkou, jak se „diví lidé“ dají zkrotit a naučit dobrému chování. Důvodem ke změně ale nebyl soucit či tolerantnost k postiženému, nýbrž zvědavost, potěšení z kuriozity a snaha podmanit si přírodní zázrak. Proto vyobrazení divého muže oblečeného do šlechtických šatů obsahuje komický prvek, který spočívá ve spojení protikladných elementů. Drahé oblečení vlastně poukazuje na snahu „divého muže“ zanechat svého zvířecího chování a sledovat dvorskou etiku, aby se mohl zapojit do urozené společnosti. To dle soudobé mentality pravděpodobně vyvolávalo smích, jelikož všechny tyto snahy „divého muže“ stát se šlechticem byly marné, bránila mu v tom podstata jeho existence.

Joris Hoefnagel si pravděpodobně zvolil emblematický výtvarný žánr kvůli tomu, aby mohl harmonicky připisovat humanisticky zaměřené komentáře dle potřeby. Cílem těchto poznámek, včetně biblických veršů, nebylo pouze vyjádření vztahu umělce k rodině Gonzalesových, ale prohloubení transcendentálního prožitku během pozorování abnormální podoby Petrusa a jeho dětí. V tomto kontextu jsou tyto podobizny jako většina portrétů do určité míry podobné kultovním obrazům, protože předpokládaly jakýsi imaginární akt mluvení.<sup>1196</sup> To potvrzuje forma, kterou je vyprávěn životní příběh divocha z Tenerife a také způsob, jakým je vyobrazen hlavní hrdina. Polopostava Petrusa je znázorněna pootočena a jeho pohled má vizuální kontakt s divákem.<sup>1197</sup>

Tento vnitřní dialog s podobiznou „divého muže“ by měl být pro majitele kompendia obohacujícím zážitkem, který může být přirovnán k modlitbě.<sup>1198</sup> Jelikož Petrus Gonzales a celá jeho rodina byli považováni za nadpřirozený zázrak, pozorování jejich tváří bylo přirovnáváno k určité formě modlitby, jež byla jednou z fází „mystické cesty“.<sup>1199</sup> Přesto toto přírodovědné kompendium nesloužilo výhradně k mystickým účelům, ale odpovídalo i běžným světským potřebám.<sup>1200</sup>

---

<sup>1196</sup> BELTING 2002, 459

<sup>1197</sup> Tamtéž

<sup>1198</sup> BELTING 2002, 460

<sup>1199</sup> Tamtéž, 459–461

<sup>1200</sup> Tamtéž, 466



Z textu se dozvíme, že čtyři členové rodiny Gonzalesových byli k vidění v roce 1582 v Mnichově. Ze stejného roku pocházejí i tyto ilustrace a je velice pravděpodobné, že J. Hoefnagel mohl spatřit zázračnou rodinu naživo. Avšak malíř je nenamaloval dle živých modelů, což překvapivě pro vlámskou „naturalistickou“ tradici bylo docela typické pro jeho tvorbu.<sup>1201</sup> V tomto případě pro své miniatury využil jako předlohu portréty Gonzalesových z kunstkomory Ferdinanda II. Tyrolského. Jednalo se o čtyři portréty v životní velikosti, které vyobrazovaly Petrusa,<sup>1202</sup> jeho manželku, sedmiletou dívku<sup>1203</sup> a dvouletého chlapce Enrica.<sup>1204</sup> Ambraské obrazy byly pravděpodobně vytvořeny během pobytu Gonzalesových v Mnichově v roce 1582 a do arcivévodských sbírek se dostaly jako dar od Viléma V. Bavorského.<sup>1205</sup> Jiní badatelé tvrdí, že tyto obrazy dorazily z Paříže nebo Nizozemska na dvůr Viléma V. Bavorského.<sup>1206</sup> Později vévoda Vilém V. rozkázal svým malířům, včetně Jorise Hoefnagela, aby vyrobili kopie těchto portrétů. Originály Vilém V. Bavorský věnoval svému strýci Ferdinandovi II. Tyrolskému, který je umístil na zámku Ambras.<sup>1207</sup> V inventáři zámku Ambras z roku 1621 jsou tyto portréty doloženy takto: „*Divý muž z Mnichova se dvěma dětmi, chlapcem a dívkou*“.<sup>1208</sup>

Portréty znázorňují Petrusa Gonzalese a jeho dvě starší děti. Pravděpodobně se jedná o podobizny dcery Madaleny (1575–1644) a syna Enrica<sup>1209</sup> (1580–1656).<sup>1210</sup> Na těchto portrétech z 80. let 16. století najdeme postavy s hrozivými tvářemi, zobrazenými stejně jako na podobiznách od Jorise Hoefnagla.

Neznámý umělec zobrazil každého Gonzalese v přepychových šatech, ale místo palácových interiérů je umístil do jeskyně, což bylo symbolicky vhodným prostředím pro

---

<sup>1201</sup> BELTING 2002,466

<sup>1202</sup> **Anonym:** Petrus Gonzales, kolem roku 1580, olej, 190 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8329

<sup>1203</sup> **Anonym:** Madalena Gonzalesová, kolem roku 1580, olej, 123 x 86 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8331

<sup>1204</sup> **Anonym:** Enrico Gonzales, kolem roku 1580, olej, 100 x 86,5 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8332

<sup>1205</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 299

<sup>1206</sup> FERINO-PAGDEN 2008,167

<sup>1207</sup> Tamtéž

<sup>1208</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 299; FERINO-PAGDEN 2008, 167; KENNER 1894, 250 [„*Der rauch man zu München*“, *am Ende der Seite unten (neben dem achten Fenster): „Daneben auf der Seiten hinab vorgedachten rauchen manns zwai khinder, ein biebl und ein mädl, darunter ain contrefet aines bürgerlichen weibsbidt*“.]

<sup>1209</sup> Někdy se uvádí jméno Henri. Viz KATRITZKY 2012, 205; ZAPPERI 2004, 132; ZAPPERI 1995, 45; WIESNER-HANKS 2009, 7

<sup>1210</sup> WIESNER-HANKS 2009, 7. Určení je opravdu složité. Někteří tvrdí, že se jedná o portrét Antonietty, které bylo v roce 1595 20 let, proto je pochopitelné, že v roce 1582 jí bylo 7 let. Aldrovandi píše, že Petrus měl dvě dcery, osmiletou a dvanáctiletou a dvacetiletého chlapce. Lékař Felix Platter se také zmiňuje, že prohlížel v roce 1583 osmiletou dívku a devítiletého chlapce. Vévoda Vilém V. Bavorský se v dopise z 1583 zmiňuje, že malý chlapec ještě neumí mluvit.

divé lidi anebo svaté poustevníky.<sup>1211</sup> Shodu s divými lidmi na těchto portrétech také naznačují zarostlé zachmuřené obličejy Gonzalesových, které vypovídají o jejich údajně divoké povaze. Avšak ruce a hřbet nosu umělec ponechal bez chlupů. To představuje nesrovnalost, protože realistickým příznakem hypertrichózy je přebytečné ochlupení i na rukou. Někteří badatelé<sup>1212</sup> to vysvětlují tím, že se jedná o tradiční způsob malování portrétu. Umělec často namaloval dle skutečnosti pouze obličej či další nejdůležitější detaily a zbytek dokončoval dle fantazie.<sup>1213</sup> To by mohlo být pravdivé, protože barva pleti na obličejích a rukou členů rodiny Gonzalesových se ne vždy shoduje. Další problém nám činí způsob, jakým umělec znázornil nos na portrétu Petrusa Gonzalese.<sup>1214</sup> Ruce a nos se ale jeví jako důležitý prvek v portrétní malbě. Pokud byly tyto obrazy z Ambrasu malované dle živého modelu, je zvláštní, že by si umělec nevšiml hustě ochlupených rukou či nosu.<sup>1215</sup>

Zde pravděpodobně došlo k působení subjektivních faktorů, které ovlivnily umělecké vnímání modelu<sup>1216</sup>, kdy umělec kvůli nedostatku zkušeností s podobným jevem přebírá prvky ze známých vzorců a stereotypních schémat.<sup>1217</sup> Gonzalesovi opravdu pevně zapadali do dobře známé ikonografické tradice divých lidí, proto stačil jednoduchý náznak této podobnosti.<sup>1218</sup> Navzdory stoupajícímu empirismu v 16. století byli Gonzalesovi prezentováni jako zázračné bytosti. Pověru o divém muži mohla podpořit i neschopnost vědeckého vysvětlení jevu nemocných hypertrichózou v 16. století.

V tomto případě je důležité prozkoumat, zda lidé v 16. století dokázali pojmut postižení hypertrichózou racionálně, přestože tato nemoc byla vědecky popsána až v 19. století.<sup>1219</sup>

Zajímavý názor na rodinu Gonzalesových vyjadřoval Vilém V. Bavorský ve své korespondenci se svou sestrou, arcivévodkyní Marií Annou Bavorskou, manželkou Karla II. Štýrského. V dopise z 3. dubna 1583 nalezneme následující zmínku:

---

<sup>1211</sup> KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 299

<sup>1212</sup> Tamtéž

<sup>1213</sup> Tamtéž

<sup>1214</sup> Srov. **Dirck de Quade van Ravensteyn**: Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

<sup>1215</sup> Na obraze od Laviny Fontany jsou ruce také zobrazené neochlupené, ačkoli víme, že portrét Antonietty Gonzalesové byl malován dle živého modelu. Výjimku tvoří Dirck de Quade van Ravensteyn, který si jediný všiml skutečnosti, že Gonzalesovi mají ochlupené i ruce a znázornil je na své ilustraci.

<sup>1216</sup> TROITSKAYA 2018, 39; CİRES 1928

<sup>1217</sup> MIKŠ 2014, 88–98; GOMBRICH 2019, 97

<sup>1218</sup> ZAPPERI 2004, 24

<sup>1219</sup> Ambraské portréty členů rodiny Gonzalesových patří k jedněm z prvních dokumentací postižených hypertrichózou.

Pokud jde o mého divého muže...Psal jsem do Francie a ptal jsem se na jeho minulost a co dělal. On sám by to moc nevěděl, protože ho přivezli moc mladého a dali ho jako dárek královi. Ale on není tak divoký, jak by se mohlo zdát. Ten člověk je vlastně kultivovaný a zdvořilý, ale jen chlupatý. Malá holčička je také hezky vychovaná. Kdyby neměla chlupy na svém obličejí, byla by moc hezká. Malý chlapec neumí mluvit, ale je legračně hloupý. Otec a matka Petrus byli obyčejní lidé (nebyli divoci), byli Španělé.<sup>1220</sup>

Tento text nám demonstruje, že Vilém V. Bavorský si nebyl jistý, zda Gonzalesovi byli skuteční diví lidé. Na druhou stranu věřil v existenci divých lidí, a proto nadbytečné ochlupení bylo dostačujícím faktorem, aby na bavorském dvoře byli Petrus Gonzales se svou rodinou vnímáni jako žijící diví lidé. Avšak nejednalo se o divoké, nýbrž o zkrocené, kultivované a vzdělané bytosti. V roce 1583 provedl basilejský lékař Felix Platter (1536–1614) lékařskou prohlídku několika členů rodiny Gonzalesových a pokoušel se najít důvody jejich ochlupení.<sup>1221</sup> Z jeho díla *Observationes* z roku 1614 se dočteme, že Gonzalesovi pouze na první dojem odpovídali vzhledem divým lidem:

Pilosi hirusti admodum homines quidam. Sylvestres inveniri homines, cute totiz corporis hirsuta, praeterquam in apice naší, genu anterioribus, clnibus, et volíš manuum ac pedum, quales free pinguntur, vulgo creditur. Sed hoc falsum esse, ex eo colligere possumus, quod Cosmographi, qui universum mundum descripserunt, nullibi horum faciant mentionem, cum nec ferissimos populos omiserint, Amazones, Canibales et Americanos, et alios, qui nudi incedunt, nec tamen pilosi sunt, et pilos qui naturaliter erumpunt, evellunt. Hoc quidem veru mest, inveniri quosdam, utriusque sexus, praesertim masculos, alios aliis hirsutiores, quorum crura brachia, venter, thorax, totaque facies pilis prolixis horrent, cuiusmodi muletos novi et vidi. Ex horum numero Lutetiae erat vir quidam, ob raram pilositatem totiz corporis, regi Henrico II. percharus, et in illius aula versatus, prolixis admodum pilis totum corpus, faciemque omnino, si exquam regionem sub oculus excipias, obsitam habens, superciliis et crinibus in fronte adeo longis, ut eos sursum, ne visum impedirent, premere cogeretur hic. Hic uxore ducta glabra, et aliis mulieribus fimili, lieros cum ea procreavit, hirsutos quoque, qui Duci Parmensi in Flandriam missi fuernt, quos in Italiam una cum matre, masculum 9. et foeminam 7. annorum, transportandos, hic Basileae vidi, Anno 1583. Et depingendos curavi. Erant facie hirsuta, magis masculus, minus paulo puella, cui tota regio secundum spinae dorsi longitudinem, prolixis admodum pilis erat hispida. Caeterum cum in omnibus totiz corporis poris, pili, ut in Anatome docuimus, existant, non mirum aliquibus, ut in plerisque animalibus sit longiores, et perpetuo, uti unques, excrescere; cum magis hoc sit mirum, in quibusdam locis certum modum, quo crescant, servare,

---

<sup>1220</sup> KATRITZKY 2012, 206

<sup>1221</sup> Tamtéž

ut superciliis, et reliquis minutioribus, adeo ut visum free effugiant. Verum nec manus volam pilis destitui, apparet in iuvenibus, sed quia exigui, et continuo atteruntur, manus magis glabra apparet.<sup>1222</sup>

Z tohoto textu se dozvíme, že ve skutečnosti Petrus Gonzales měl chlupy porostlé celý obličej včetně nosu, těla a rukou. Děti Gonzalesových<sup>1223</sup> měly také chlupy na rukou, těle a obličejí. Felix Platter mluví o tom, že vzhled Gonzalesových se ve skutečnosti poněkud lišil od tradičního popisu divých lidí, kteří měli husté ochlupení po celém povrchu svých těl, s výjimkou špičky nosu, přední částí kolen, hýždí, dlaní a chodidel. Vzhledem k tomuto zjištění se můžeme domnívat, že umělec poupravil vzhled Gonzalesových na ambraských obrazech a zobrazil je v souvislosti s ikonografickým vzorcem divého muže s chlupatým obličejem, ochlupení není pouze na nose a hřbetech rukou. Tento stereotyp do svých ilustrací přejímá i Joris Hoefnagel, což je pochopitelné, když vytvářel kopie těchto obrazů. Jeho ilustrace má být chápána jako hlubší interpretace původního uměleckého díla. Naturalistické detaily zde nejsou podstatné, důraz byl kladen na alegorické významy.<sup>1224</sup> Tato alegorie a emblematický způsob zobrazení se jeví jako pokus zařadit tento podivný, odpudivý, ale na druhou stranu fascinující případ ze soudobého života do určitého vzorce, který by vysvětloval realitu. Ta by se měla ukazovat divákům v takových podobách, jakým jsou schopni porozumět.<sup>1225</sup> V tomto případě je oním vzorcem mytologická tradice divého muže.<sup>1226</sup> Toto dílo nám ukazuje, že „sestoupení mytologie na úroveň všedního života“ bylo pro 16. století běžné.<sup>1227</sup> Z tohoto

---

<sup>1222</sup> PLATTER 1680, fol. 572–573 [Vlastní překlad: „Chlupatí a moc chlupatí lidé. Diví lidé se objevili, jak byli většinou popisováni s chlupatou kůží po celém povrchu svých těl, s výjimkou špičky nosu, přední částí kolen, hýždí, dlaní a chodidel. Ale pochopili jsme, že toto je klam. Protože kosmografové, kteří popisovali celý svět, nikdy se nezminili o těchto lidech, i když vyprávěli o nejdivočejších národech, jako byly Amazonky, kanibalové, Američané, a jiní, kteří chodili nazí. Ti nebyli tak chlupatí, měli přirozené ochlupení. Ale je pravda, že někteří z obou pohlaví, zejména muži, jsou chlupatější na stehnech, pažích, břiše, prsou a obličejí. Bylo viděno několik takových jedinců, kteří měli dlouhé chlupy a bez ohledu na pohlaví vypadali děsivě. K nim patřil jeden muž z Paříže a kvůli vzácnému ochlupení celého těla byl zkrocen na dvoře krále Jindřicha II. Jeho celé tělo bylo pokryto dlouhými chlupy a jeho tvář byla pokryta taktéž, až na malou část kolem očí. Obočí také bylo zarostlé kudrnatými chlupy, byly tak dlouhé, že mu bránily v pohledu nahoru. Po svatbě s obyčejnou ženou měl děti, stejně chlupaté jak on sám, děti byly poslány k vévodovi Parmskémému do Itálie. Viděl jsem je s jejich matkou, devítiletého chlapce a sedmiletou dívku v Basileji v roce 1583. Chlapec byl více chlupatý v obličejí než dívka, ale dívka byla extrémně chlupatá ve hřbetní oblasti podél páteře. Protože máme vlasy v každém póru těla, jak jsme vysvětlili v Anatomii, není divu, že u některých lidí stejně jako u většiny zvířat jsou jejich chlupy delší a neustále rostou stejně jako nehty. To je divné, místo toho v některých částech chlupy zachovávají stejnou délku jako v obočí, zatímco v jiných částech jsou mnohem kratší, že jsou sotva viditelné. Ve skutečnosti dokonce ani hřbety rukou [těchto lidí] nejsou lysé“ .]; Viz také KATRITZKY 2012, 203–204

<sup>1223</sup> Zde je však složité určit, zda Felix Platter uvádí informace správně, protože nejstaršímu postiženému synovi Gonzalesových – Enrikovi – byly v roce 1583 pouze 3 roky. Viz KATRITZKY 2012, 206

<sup>1224</sup> FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 82–84

<sup>1225</sup> BELTING 2002, 462

<sup>1226</sup> KONEČNÝ 2002, 184

<sup>1227</sup> Tamtéž

důvodu nemůžeme hodnotit Hoefnaglovy ilustrace ani jako vědecké, ani jako naturalistické. Jedná se o emblematickou portrétní ilustraci. Kombinace emblému a portrétu se využívá, pokud některé aspekty osobnosti nemohou být vyjádřeny jinak než skrze alegorii.<sup>1228</sup>

Rodina Gonzalesových byla neobyčejně populární i ve vědeckých kruzích. Je pravděpodobné, že někdo ze střeoevropského prostředí informoval o případu této rodiny i boloňského přírodovědce Ulisse Aldrovandiho (1522–1605).

Ulisse Aldrovandi měl velkou sbírku kuriozit a lékařských divů, která zahrnovala 4 554 kreseb a kolem osmi tisíc obrázků.<sup>1229</sup> Vědec zastával názor, že barevné vědecké ilustrace jsou základním nástrojem znalostí a jsou důležité pro klasifikaci přírodních věd. Proto spolupracoval s umělci,<sup>1230</sup> kteří mu posílali kolorované kresby naturálií a kuriozit. Jedním z nich byl i Arcimboldo, od kterého dostával ilustrace z Prahy.<sup>1231</sup> Jeho zájem o přírodovědu měl původ v intelektuální společnosti rudolfinských lékařů, zabývajících se naturální filozofií. Arcimboldo nebyl jediný, kdo pracoval pro Ulisse Aldrovandiho, avšak velkou část jeho obrovské sbírky kolorovaných kreseb, kvaší a akvarelů tvořila právě díla ze střeoevropského prostředí.<sup>1232</sup>

Aldrovandiho sbírka zahrnovala i vyobrazení exotických tvorů a přírodních zázraků, včetně „homo deformis“. Jeden z obrázků od neznámého malíře, provedený temperou, nese vyobrazení mladé ženy s chlupatým obličejem, květinami na hlavě, oblečenou do šatů s rostlinným ornamentem a držící v ruce kus papíru.<sup>1233</sup> Na ilustraci je poznamenáno: „*Mulier viginti annorum hirsuto capite simiam imitante reliquo corpore glubro*“.<sup>1234</sup> Toto vyobrazení je podobné dřevorytu z *Monstrorum historia* ze strany osmnáct, kde byla zobrazena osmiletá Antonietta Gonzalesová, druhá dcera Petruše Gonzalese.

*Monstrorum historia* zahrnovala vědecky popsanou rozsáhlou sbírku skutečných i domnělých abnormalit. Tato kniha byla vydána po smrti Aldrovandiho v roce 1642 jeho studenty, kteří postupně publikovali jeho rukopisy. Doprovodné dřevořezy pro ni

---

<sup>1228</sup> POPE-HENNESSY 1989, 217

<sup>1229</sup> MANGUEL 2008, 110

<sup>1230</sup> Jedná se o zachovanou korespondenci Francisca Paduana s Aldrovandim v průběhu let 1584 a 1585. Kaufmann nevyklučuje, že právě Paduanus, dvorní lékař Kinských, byl prostředníkem, který dodával Aldrovandimu Arcimboldovy ilustrace. Viz KAUFMANN 2009, 122–125

<sup>1231</sup> KAUFMANN 2009, 158

<sup>1232</sup> Tamtéž, 122

<sup>1233</sup> **Anonym:** *Mulier viginti annorum hirsuto capite*, asi 1595, kolorovaná kresba na papíře, 46 x 36 cm. Boloňa, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 001-2 Animali, fol. 132 In: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021; ZAPPERI 2004,

<sup>1234</sup> Vlastní překlad: [„*Dvacetiletá žena s chlupatou hlavou podobnou opici, zbývající tělo je hladké.*“ ]

zhotovili Lorenzo Benini z Florencie a Christopher Coriolanus z Norimberka. Za předlohy jim posloužily ilustrace z Aldrovandího sbírek. V *Monstrorum historia* Aldrovandí často navazoval na práci klasických autorů a zprávy cestovatelů. V této knize se také objevila rodina Gonzalesových, byly jí věnovány tři stránky. Na straně šestnáct se nachází ilustrace Petrusa Gonzalese a jeho nejstaršího syna Enrica<sup>1235</sup> s popisem: „*Pater annorum quadraginta, et filius annorum viginti toto corpore pilosi*“.<sup>1236</sup> Autor v doprovodném textu zmiňuje následující:

...nam Ioannes Mandavilla quandam describit insulam, cui incolae, praeter palms, et facien pilis frequentibus redundant, et Pigafeta delineavit homines insulae Buthuan pilosos, feroces, et antropophagos. Deinde, ut missos faciamus homines sylvestres a Plinio, et Solino memoratos, in praesentia, quos Petrus Martyr recenset, medstabimur. Is igitur posteritati scriptum reliquit homines sylvestres in Provincia Guacaiarina stabulari, qui cryptas inelegantes, et depressas habitant fructibus sylvestribus victitant, et nunquam cum caeteris insulae incolis confuetudinem ineunt: immo comprehensi, et benigne tractati nunquam cicutes fieri potuerunt, quare neq; imperum, neq; leges noscere creduntur. Item in Hzbernia insula Anglorum regi subiecta infiniti fere homines sylvestres snt, qui nullam unquam consuetudinem inire cum habitantibus secus mare voluerunt. Portionem pellis hominis szlvestris Sarmata quidam ad Excellentissimum Ulysem Alldrovandum detulit, que adhuc in musaeo illustrissimi senatus Bononiensis feruatur, retulitq; hanc in annulo gestari ad convulsionones, cum maxima patientis vtiliate. Hoc sylvestre genus hominum Bononiae primum vissum est, cum illustrissima Soranii Marchionissa Bononiam se conserens ab illustrissimo viro Mario Casalio honorisicentissime fuit suscepta: secum enim deducebat puellam octo annorum pilosam, filiam illius sylvestris hominis, aetatis annorum quadraginta, in insulis Canariis orti, qui non solum hanc filiam, sed aliam natu maiorem annorum duodeim, et filium annorum viginti genuit; horumq; omnium icones exhibentur.<sup>1237</sup>

---

<sup>1235</sup> **Monstrum historia**, fol. 16, Petrus a Enrico Gonzalesovi, dřevořez, 1642, Boloňa. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018

<sup>1236</sup> ALDROVANDI 1642, fol. 16 [vlastní překlad: „*Otec čtyřicetiletý a dvacetiletý syn s celým chlupatým tělem*“.]

<sup>1237</sup> Tamtéž [vlastní překlad: „...*John Mandeville popisuje nějaký ostrov, jehož obyvatelům rostou husté chlupy i na obličejí, ale ne na dlaních. Pigafetta popisoval lidi na ostrově Buthuan jako chlupaté, zuřivé a kanibalské. Dále můžeme vypravovat o divokých lidech od Plinia a Solinia, budeme vzpomínat na ty, které Petr Mučedník zmiňuje. Nechal v potomstvu zprávy, že divocí lidé se nacházejí v provincii Guacaiarina, obývají drsné a stísněné jeskyně, živí se lesními plody a nikdy neměli žádný kontakt s ostatními obyvateli ostrova; ve skutečnosti, i když byli zajati a zacházelo se s nimi dobře, nikdy se nemohli stát zkrocenými, protože nevěřili vládě ani neznali zákony. Stejně tak je i na irském ostrově, podléhajícím britskému králi. Téměř neomezený je počet volně žijících divých mužů, kteří nechtějí vstoupit do žádného druhu kontaktu s těmi, kteří žijí u moře. Určitý muž přinesl část srsti divokého muže k vynikajícímu Ulyssovi Aldrovandimu, ta je stále udržovaná v muzeu nejslavnějšího boloňského senátu... Tento druh divého člověka byl poprvé viděn v Boloni, kde byl darován nejproslulejší markýze Sorganské od nejslavnějšího muže Maria Casalia. Přinesli s sebou osmiletou chlupatou dívku, dceru čtyřicetiletého divého muže, ten se narodil na Kanárských ostrovech. Tento muž měl nejenom jednu dceru, ale také zplodil starší dvanáctiletou dívku a dvacetiletého syna, podobné všem, co tady byli představeni“.]*

Z této pasáže se dozvídáme, že Aldrovandi zařazuje Gonzalesovy do tradice divých lidí. V úvodu odkazuje na zprávy cestovatelů, informace z cestopisů a navazuje na antickou tradici o lidských monstrech. Tyto příběhy o divých lidech byly všeobecně známé nebo alespoň povědomé celé Evropě. Aldrovandiho komentáře jsou dobrým příkladem, jak fungovala renesanční mentalita a potvrzuje stereotyp o Gonzalesových. Ačkoli měl příležitost spatřit jednoho z nich naživo.

Na sedmnácté stránce *Monstrorum historia* zaplňuje celý prostor vyobrazení<sup>1238</sup> dívky s nápisem: „*Puella pilosa annorum duodecim*“.<sup>1239</sup> Touto dívkou je pravděpodobně Madalena Gonzalesová. Zde nás bude především zajímat dřvořez<sup>1240</sup> na stránce osmnáct zobrazující osmiletou chlupatou dívku „*Puella pilosa annorum octo alterius foror*“, kterou mohla být Antonietta Gonzalesová.<sup>1241</sup> Tento dřvořez byl vyplněn dle kolorované kresby ze sbírky Aldrovandiho. V knize *Monstrorum historia* je k ilustraci na stránce osmnáct připojen doprovodný text, do něhož Aldrovandi zahrnul i své vlastní zkoumání:

Erat facies puellae una cum fronte pilosa, praeter nares, et labia circa os. Pili frontis longiores, et hispidores erant in comparatione ad illos, qui genas tegebant, cum hi tactu essent molliores: reliqua pars corporis, et potissimum dorsi hispida erat, et flauis featens pilis ad lumborum usq; principium. Gula, pictus, manus, et brachia pilis erant nudata: caeterae corporis partes asperae, et cutim auium nondum plumescentium aemulabantur. Neq; quis hoc necessarium sibi persuadere debet, ut totum corpus generis sylvestrium hominum pilis featere debeat; siquidem (este Eusebio Iesuita) visi sunt sylvestres homines tam in Orientali, quam in Occidentali Plaga, sive in Regione America egredientes ex materna aluo candidi, nitidi, et leves veluti nostrates infantes. Sin tractu temporis postea pili in aliqua corporis parte valde excreseant, non tamen dicendum est totos hirsutos esse debere.<sup>1242</sup>

Z této zprávy se dozvídáme, že Aldrovandi mohl spatřit dívku naživo, avšak je otázka, zda provedl vlastní zkoumání a jestli pouze nepřepisuje zprávy od jiných lékařů.

---

<sup>1238</sup> **Monstrum historia**, fol. 17, Madalena Gonzalesova, dřvořez, 1642, Boloňa. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. . 2018

<sup>1239</sup> ALDROVANDI 1642, fol. 17 [vlastní překlad: „*Dvanáctiletá chlupatá dívka*“.]

<sup>1240</sup> **Monstrum historia**, fol. 18, Antonietta Gonzalesova, dřvořez, 1642, Boloňa. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018

<sup>1241</sup> ALDROVANDI 1642, fol. 18 [vlastní překlad: „*Osmiletá chlupatá dívka*“.]

<sup>1242</sup> Tamtéž [vlastní překlad: „*Tvář dívky byla úplně chlupatá, kromě nosu, rtů a kolem úst. Vlasy na jejím čele byly delší a hrubší ve srovnání s těmi, které pokrývaly tváře, ačkoliv byly měkčí na dotek než na zbytku těla. Byla chlupatá zejména na zádech a měla štětinaté žluté chlupy na bedrech. Vrchní část krku, hrudníku, ruce a paže byly bez chlupů. Zbývající části těla byly drsné, nebylo vidět kůži skrz chlupy. Přesto ještě nedosáhla doby, kdy by chlupy měly začít aktivně růst. Nikdo by nemohl uvěřit, že celé tělo plemene divých lidí bylo pokryto srstí. Jak svědčí jezuita Eusebio, divocí muži byli viděni jak na východě, tak na západě, nebo v oblasti Ameriky. Vycházejíce z mateřského lůna jsou lesklé a hladké jako naše děti. Avšak postupem času jim vyrostou chlupy na některých částech těla, přesto není známý celý prostor, který musel zarůst“.]*

Aldrovandi se zmínil, že v roce 1594 do Boloni přijela Isabella Pallavicina s titulem markýza Soragnská, která měla s sebou i Antoniettu Gonzalesovou. Na této soukromé události byli přítomni jak Ulisse Aldrovandi, tak i boloňská malířka, známá portrétistka Lavinia Fontana (1552–1614).<sup>1243</sup> Lavinia Fontana byla autorkou portrétu Antonietty Gonzalesové z roku 1595.<sup>1244</sup> Na olejomalbě vidíme polopostavu s ochlupenou tváří s květinami na hlavě na tmavém pozadí, která je oblečená do bohatě zdobených šatů a drží v obou rukou průvodní dopis: „*Z Kanárských ostrovů byl přiveden k panu Jindřichovi francouzskému Don Pietro, divoký muž. Poté přebýval na dvoře vévody Parmského a spolu s ním i já, Antonietta, a nyní žiji v domě paní Donny Isabelly Pallaviciny, markýzy ze Soragni*“.<sup>1245</sup> Portrétovaná osoba je znázorněna na tmavém pozadí, které ještě víc zvýrazňuje její ochlupenou tvář. Zázračná dívka jako by vystupovala ze tmy, její obličej a oči spíše připomínají domácího mazlíčka než lidskou bytost. Důraz na tomto portrétu nebyl kladen na vnitřní osobnost Antonietty, ale na její zvláštní vzhled a postavení. Šaty portrétované jsou naopak detailněji propracovány než obličej, vidíme vzory a přelivy na látce. Přesto můžeme téměř s jistotou říct, že portrét byl malován dle živého modelu. Lavinia Fontana si všimla, že ochlupení obličej je není stejnoměrné a nechala na některých místech odhalenou pokožku a všimla si i různého zabarvení chlupů. Otázkou však zůstávají ruce portrétované. Je možné, že byly domalovány později, aby mohl být kompozičně zahrnut informativní dopis o portrétované osobě. Problémem zůstává přesný věk vyobrazené osoby, který neprozrazují ani mimika, ani oči, ani ruce.

Kdybychom porovnali tento obraz a ilustraci z Aldrovandiho sbírky, došli bychom k závěru, že je velká pravděpodobnost, že obraz sloužil jako předloha pro ilustraci. Poukazují na to ruce, které na obou typech vyobrazení nejsou ochlupené a drží papír. I květiny na hlavě a vzor na šatech jsou téměř identické. Na druhou stranu ilustrace zachycuje celou postavu a složitý vzor na šatech je precizně proveden, což ukazuje, že se nejedná o vymyšlený element. Domníváme se, že portrét od Lavinii Fontany nebyl dostačující pro vytvoření této ilustrace, musela tam být buď další předloha, nebo osobní zkušenost ilustrátora.

---

<sup>1243</sup> WIESNER-HANKS 2009, 3

<sup>1244</sup> **Lavinia Fontana:** Antonietta Gonsalvus, 1594–1595, olej, 57 x 48 cm. Muzeum výtvarných umění Blois, sign. 997.1.1

<sup>1245</sup> MANGUEL 2008, 105



Autorství této kolorované kresby zůstává neprozrazeno.<sup>1246</sup> V případě, že by jím byl sám Aldrovandi, není jasné, proč k obrázku poznamenal, že tělo této mladé ženy je neochlupené, když v *Monstrorum historia* tvrdí opak. Můžeme pouze spekulovat, že informace o rodině Gonzalesových se k němu dostala v jinou dobu, než byla pořízena ilustrace Antonietty. O rodině Gonzalesových mohli Aldrovandiho informovat i střeoevropští umělci, kteří mu zaslali vyobrazení Madaleny Gonzalesové, jejíž dřevorez zdobí stránku sedmnáct v *Monstrorum historia*.<sup>1247</sup>

Spolupráce boloňského přírodovědce a pražských umělců také naznačuje ilustrovaný katalog sbírek kuriozit pod názvem „Muzeum“ Rudolfa II. z roku 1600. Jednalo se o přírodovědné kompendium, které bylo pojato jako malovaný protějšek skutečných sbírek. Thomas DaCosta Kaufmann však tvrdí, že některé ilustrace zvířat z „Muzea“ Rudolfa II. kopírují Arcimboldovy ilustrace, které jsou datovány až o třicet let dříve.<sup>1248</sup>

„Muzeum“ tvořily dva velké svazky přírodních studií provedených olejovými barvami na pergamenovém podkladu.<sup>1249</sup> Toto kompendium bylo jakýmsi dokladem přírodovědných exemplářů, pozoruhodných jevů a kuriozit, které se ve sbírkách nacházely. Nebo také mohlo jít o exempláře, které zajímaly císaře Rudolfa II., ale nepodařilo se mu je získat.<sup>1250</sup> Toto přírodovědné studium obsahovalo i skupinový portrét čtyř členů rodiny Gonzalesových, který na rozdíl od předchozích ilustrací působí jako více „realistický“.<sup>1251</sup>

V inventáři z let 1607–1611 se dvousvazkové „*Muzeum*“ objevuje pod položkami číslo 2689 a 2690, vedle kterých byla poznámka: „*Kniha Jeho Veličenstva o živočiších se všemi druhy čtyřnohých zvířat, všechna malovaná olejem podle skutečnosti Dietrichem Raffensteinem na pergamenu, vázaná v červené kůži*“.<sup>1252</sup>

Ve skutečnosti na „Muzeu“ pracovalo několik umělců: Dirck de Quade van Ravesteyn, Jacob Hoefnagel<sup>1253</sup> a pravděpodobně také císařův antikvář Daniel Fröschl.

---

<sup>1246</sup> ZAPPERI 2004, 109

<sup>1247</sup> Musíme zmínit, že identifikace dětí Gonzalesových na portrétech je opravdu obtížná. Existují určité nejasnosti ohledně jejich věku.

<sup>1248</sup> KAUFMANN 2009, 126–130, 135–139

<sup>1249</sup> HENDRIX 1997, 162

<sup>1250</sup> Tamtéž, 166

<sup>1251</sup> **Dirck de Quade van Ravesteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

<sup>1252</sup> BAUER/HAUPT 1976, fol 381r [„*Truhen N° 96. Ihr May: thierbuch von allerley vierfüssiger thier, alle nach dem leben mit ölfarben von Dietrich Raffenstein auff pergamen gemalt, in rott leder gebunden*“]; HENDRIX 1997, 162

<sup>1253</sup> ZAPPERI 2004, 77

Daniel Fröschl byl umělec vzdělaný obzvláště v oblasti přírodních věd. V devadesátých letech šestnáctého století pracoval v součinnosti s přírodovědci, například s Francescem Malocchim, ředitelem botanické zahrady v Pise, který byl ve spojení s Aldrovandim. Fröschl navštívil Prahu v roce 1601, roku 1603 byl jmenován císařským miniaturistou a v roce 1607 antikvářem a správcem kunstkomory.<sup>1254</sup> Právě Fröschl nejspíš vytvořil celkovou koncepci „Muzea“ na základě znalosti sbírek Rudolfa II.

Dirck de Quade van Ravesteyn (1565–1620?) se pravděpodobně narodil v Haagu a byl vyškolen v dílně některého ze žáků Franse Florise.<sup>1255</sup> Ve službách Rudolfa II. se ocitl v roce 1589, působil zde do roku 1608 jako malíř a portrétista. Již tehdy byl velice uznávaným umělcem, maloval alegorie, mytologie i náboženské obrazy. V Praze se jeho styl začíná postupně měnit, pravděpodobně byl ovlivněn díly Hanse von Aachena.<sup>1256</sup> Pracoval také pro Karla Lichtenštejna a Henricha Fürstenberga. Po roce 1608 se pravděpodobně vrátil do Nizozemska. To ale nevylučuje, že by později mohl znovu opustit vlast a pracovat ve službách císaře Matyáše II. minimálně do roku 1619.<sup>1257</sup> Jeho obrazy mají složité kompozice a obsahují velké množství zdobných detailů. Pro jeho svérázný umělecký styl je charakteristické osobité malování obličejů s velkými tvářemi. Jako portrétista pravděpodobně neovládal jinou techniku než olejomalbu, a proto ilustrace v „Muzeu“ vyplnil olejovými barvami na pergamen.

Portrét čtyř členů rodiny Gonzalesových najdeme na první stránce.<sup>1258</sup> Hlavní postavou je Petrus Gonzales. Muž je znázorněn v bohatém rouchu, jeho obličej a tělo pokrývá hustá srst. Levou rukou jako by rozepínal oblečení, aby předvedl divákovi, že srst pokrývá celé jeho tělo. Pravou ruku má položenou na stole se zeleným ubrusem. Vedle něj stojí dvě děti, starší dívka a malý chlapec, kteří jsou oblečeni do honosných šatů, v ruku drží sovu a mají zarostlé obličejy. Chlapce objímá vpravo sedící matka. Obraz zachycuje členy rodiny v podobných šatech jako na ambraských podobiznách. Tentokrát je v pozadí místo jeskyně zobrazena nádherná síň s třemi toskánskými sloupy a zelený závěs.<sup>1259</sup> Na tomto obraze se umělec snažil o realistickou přesnost vyobrazení, dokonce namaloval chlupy na ruku Petruse a jeho dcery.<sup>1260</sup> To by mohlo vypovídat o

---

<sup>1254</sup> HENDRIX 1997, 163

<sup>1255</sup> FUČÍKOVÁ 2014, 41

<sup>1256</sup> FUČÍKOVÁ 1986, 22

<sup>1257</sup> KAUFMANN 1988, 220

<sup>1258</sup> **Dirck de Quade van Ravensteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

<sup>1259</sup> HENDRIX 1997, 166; ZAPPERI 2004, 77

<sup>1260</sup> ZAPPERI 2004, 76

tom, že Dirck de Quade van Ravesteyn pracoval dle živého modelu.<sup>1261</sup> Pokud malíř opravdu spatřil Gonzalesovy, musel tuto ilustraci namalovat počátkem 80. let, protože v roce 1600 bylo Madaleně a Enrikovi Gonzalesovým již kolem dvaceti let.<sup>1262</sup> V jiném případě by to znamenalo, že autor portrétu maloval dle předlohy, ale nechal se řídit něčím komentářem nebo zkušenostmi.

Na „pražské“ ilustraci chlupaté tváře Gonzalesových už není zlověstný výraz, jsou uvolnění a zdá se, že se usmívají. Sova, kterou drží děti, poukazuje na podivínství, které vyvolává posměch lidí. V Nizozemí výraz „v sovím hnízdě“ znamenal nebezpečí.<sup>1263</sup> Umělec vyobrazením sovy poukazoval na bizarnost této rodiny. Celkově to vytváří dojem, že se jedná o jakousi parodii na šlechtický rodinný portrét. I když je oblečení Gonzalesových velice podobné tomu na obrazech z Ambrasu, na tomto portrétu působí luxusněji. Celý obraz jako by ukazoval souvislost mezi podivuhodností a vznešeností.<sup>1264</sup> Nesmíme však přehlédnout prazvláštní kombinaci protikladných elementů – luxusního oblečení, šperků, nádherného prostředí a usmívajících se obličejů porostlých srstí.

Tyto protiklady se pravděpodobně jeví jako komický element a poukazují na určitou grotesknost. Umělec přes groteskno poukazuje na prociťování nepřátelské a strašidelné nadpřirozené síly.<sup>1265</sup> Jeho cílem ale je transformovat pocit strachu, proto využívá komické elementy, které působí jako osvobozující mechanismus, zneškodňující podivný objekt.<sup>1266</sup> Proto hroživé tváře „divých lidí“ nahradil úsměv.

Divý muž patřil k monstrózní rase a tou v 16. století označovali lidi s jakoukoliv anatomickou vadou nebo výraznou disproporcí. Tento stereotyp se odrážel ve vyobrazení jedinců, kteří odpovídali vlastnostem divého muže, mohl to být obří vzrůst, agresivita a také přebytečné ochlupení. Renesanční mentalita tyto podivuhodné jevy zařazovala do určité struktury a za vzorec brala již známé mytologické příběhy. V případě rodiny

---

<sup>1261</sup> ZAPPERI 2004, 77

<sup>1262</sup> Enrico Gonzales žil nějakou dobu v římském paláci kardinála Odoardo Farnese (1573–1626). Z roku 1600, kdy bylo Enrikovi dvacet, pochází obraz od Agostina Carracciho s názvem „*Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata*“. Chlupatým Arrigem byl nazýván Enrico Gonzales (1580–1656), který byl v osmnácti letech poslán jako dárek kardinálu Farnesovi od vévody z Parmy. Je zajímavé, že na obraze je Enrico zobrazen s ochlupenou tváří, ale ideálně holým tělem, místo chlupů umělec namaloval kožesinový plášť. Zde nepochybně můžeme mluvit o určité idealizaci a také o tom, že ikonografie divých lidí se v italském prostředí příliš neuchytila. Takhle si Agostino Caracci poradil s ošklivou prezentací „*homo deformis*“ - jednoduše ji zkrášlil a na nahou postavu, ideální dle renesančního kánonu, namaloval věrně zachycenou chlupatou hlavu Enrica. Je zajímavé, že umělec v případě trpaslíka a blázna neměl až tak velký estetický problém věrného zobrazování jejich postižení. Více k tomu viz ZAPPERI 2004, 77

<sup>1263</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1989, 133–134

<sup>1264</sup> HENDRIX 1997, 166

<sup>1265</sup> BACHTIN 2007, 57

<sup>1266</sup> Tamtéž, 35, 58

Gonzalesových jednotliví pozorovatelé občas zpochybňovali, zda se jedná o skutečného divého muže, avšak nedokázali se prvního dojmu zbavit. Proto na většině podobizen jsou Gonzalesovi vyobrazeni v souladu s ikonografickou tradicí o divém muži, zachmuřeném, porostlém srstí, ale s neochlupenýma rukama. Výjimku tvoří ilustrace od Dirka de Quade van Ravesteyna, která obsahuje více naturalistických a zároveň i komických prvků, které se propojují v alegorickém kontextu. Bylo to spojené s tím, že čím realističtější Gonzalesovi vypadali, tím větší strach a nepochopení vyvolávali. Proto na ilustraci od Dirka de Quade van Ravesteyna jsou zobrazeni usmívající se, oblečení do šlechtických šatů v nádherném aristokratickém prostředí. Tyto elementy byly kontrastem, protikladem k agresivnímu, srstí porostlému divému muži, který bydlel v jeskyni. Sova byla symbolem podivínství, dvorního blázna, umělec tímto způsobem ukazoval na sociální status Gonzalesových. Joris Hoefnagel je ve svých emblematických portrétech naopak tolerantnější. Možná právě díky tomu, že jeho ilustrace nebyly na rozdíl od Ravesteynových pořízeny podle živého modelu. Hoefnagel propojuje postavu Petrusa Gonzalese s náboženskými příběhy a poskytuje prostor pro úvahu o něm jako o božím zázraku. Skrze znázornění Gonzalesových na těchto portrétech můžeme sledovat, jak se měnil názor na ně od bájných hrůzostrašných divých lidí k reálně existujícím usměvavým a exotickým šlechticům, které z nich udělalo dvorské prostředí. Je překvapivé, že v tomto případě pozivní reprezentace není vždy jednoznačná. To vypovídalo o tom, že dvorská kultura v 16. a 17. století byla schopná kultivovat a socializovat divně vypadajícího člověka na okraji společnosti, i když jen pro vlastní potěšení a zdůraznění moci panovníka.

#### **4.4. Fascinace postiženou hirsutismem. Portrét Heleny Antonie ze sbírek zámku Velké Losiny**

Ve sbírkách zámku Velké Losiny se dnes nachází portrét podivuhodné osoby z 16. století.<sup>1267</sup> Obraz zachycuje polopostavu dámy s dlouhými černými kudrnatými vlasy a enormním plnovousem. Jednou rukou si přidržuje pás a v druhé drží dva tulipány. Je oblečena do zelených šatů s odhalenými rameny, má na sobě perlové šperky a na prsou

---

<sup>1267</sup> V uměleckohistorické literatuře byl losinský obraz dámy s plnovousem zmíněn u Lenky Vaňkové a Marie Mžýkové. Zahraniční badatelé zkoumali především životní osudy Heleny Antonie a její portréty z německých, polských a rakouských sbírek. Viz ROITNER 2008; SELEROWICZ 2011; MASON 2018

má zavěšen medailon. Nápis vlevo nahoře tvrdí, že tento portrét z roku 1622 patří vousaté dámě Heleně Antonii, která se narodila v arcidiecézi v Lutychu a v 18 letech byla vychovávána ve Štýrském Hradci.<sup>1268</sup> Tento obraz, jehož autor dodnes zůstává neznámý, obsahuje složité alegorické symboly. Abychom se dozvěděli více o tomto portrétu, musíme nejdřív prozkoumat biografii zobrazené osoby a zjistit, proč byl její zvláštní vzhled podnětem k vytvoření tohoto uměleckého díla.

V této podkapitole bychom chtěli prozkoumat, jak byla v 16.–17. století vnímána postižená hormonální poruchou – hirsutismem, nemocí, která způsobuje nadměrné ochlupení těla, a také jak se tyto názory odrážely v pozdně renesančním umění.

O životě Heleny Antonie se do roku 1599 zmiňuje Gisbert Voss z Vossenburgu (1558–1630), který byl osobním lékařem na arcivévodském dvoře ve Štýrském Hradci. Z jeho dopisu Marcu Antoniu Olmovi<sup>1269</sup> se dozvíme, že se Helena Antonie narodila v belgickém Lutychu roku 1579.<sup>1270</sup> Již v devíti letech se jí objevil černý plnovous, který se nedařilo oholit, protože vždy znovu rychle narostl. Její rodiče byli chudí, a proto svěřili dceru na dvůr biskupa z Lutychu. Tehdy tuto funkci zastával arcivévoda kolínský – Arnošt Bavorský (1554–1612).<sup>1271</sup> Později se Helena Antonie stala členkou fraucimoru na arcivévodském dvoře ve Štýrském Hradci, kde byla vychována Marií Annou Bavorskou (1551–1608), sestrou Viléma V. Bavorského a manželkou Karla II. Štýrského.<sup>1272</sup>

Do dnešního dne se dochovalo několik vyobrazení Heleny Antonie jako vousaté dámy. Nejstarší je portrét od neznámého umělce z roku 1595, který pochází ze sbírek

---

<sup>1268</sup> **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 2. třetina 17. století?, olej na platně, 92 x 71,5 cm. Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, mobiliární fond SZ Velké Losiny, inv. č. VL 1189; Nápis vlevo nahoře: „*Helena Antonia / Gebohrene in Ertzbistum Lüttich / ihres alters. 18. Iahr ertzogen / zu Gratz / 1622*“.

<sup>1269</sup> OLMO 1603, 307; ROITNER 2008, 42

<sup>1270</sup> OLMO 1603, 307 [„*La nostra Elena Barbata é adesso di venti anni*“.]

<sup>1271</sup> Arnošt Bavorský (1554–1612), třetí syn Albrechta V. Bavorského, bratr Marie Anny Bavorské a Viléma V. Bavorského. Roku 1581 byl zvolen biskupem v Lutychu, později v roce 1583 byl zvolen arcibiskupem a kurfiřtem kolínským.

<sup>1272</sup> OLMO 1603, 307 [„*Eccel. Sig. Olmo noc pochissime parole rispondo: La nostra Elena Barbata é adesso di venti anni, di Faccia tota virile, Barba prolissa feré alla Cinta, di Color feré di Castagna subnigricante, Spessa, et Piena. Gli é cominciata á spuntare á poco, á poco, nel Nono Anno della sua Eta, et maravigliandosi li suoi Parenti, gli faceuano alcune volte rader La Barba, dapoi vedendo, che subito ricrescua di nuovo, La lasciava cosi, et perche crano poueri la donarone al Serenissimo, et illustrissimo Vescovo di Leodi appresso la Fiandra, chiamato Ernesto Duca di Baviera, et anco Arcivescovo di Colonia, quale la presento alla nostra Serenissima Archiduchessa Maria, Sorella di detto Arcivescovo, et Madre della Serentissima Regina di Spagna Margarita appresso quale Serenissima Regina detta Elena é gia parecchi anni*“.]

Viléma V. Bavorského.<sup>1273</sup> Obraz je vytvořen dle živého modelu a zachycuje polopostavu šestnáctileté dívky s plnovousem. Nadpis nahoře dokládá její příslušnost ke dvoru ve Štýrském Hradci: „*Helena, ex familia Ser(enissi)ma Ducissæ Bavariæ, A(nn)o 1595, ad vivum et naturaliter depicta, et delineata*“.<sup>1274</sup>

Dalším doloženým ztvárněním Heleny je grafika od Dominika Custose z roku 1597.<sup>1275</sup> Vyobrazení zachycuje postavu osmnáctileté dívky v drahých šlechtických šatech se šperky a hustým dlouhým plnovousem. Text dole potvrzuje informaci, že se Helena Antonie narodila v arcibiskupství v Lutychu, poté byla vychovávána ovdovělou arcivévodkyní Marií Rakouskou.<sup>1276</sup> Je otázkou, kdo byl objednavatelem této grafiky. Je známo, že Dominik Custos touto dobou dostával objednávky nejen od Ferdinanda II. Tyrolského, ale také od Rudolfa II. Avšak kopií této grafiky se dochovalo více. Tento mědiryt dokonce nebyl vytvořen přímo pro soukromou sbírku, ale pro širší veřejnost. To dokazuje Marko Antonio Olmo, který vlastnil tuto grafiku a píše, že se mědiryt od Dominika Custose zobrazující Helenu Antonii prodával v roce 1597 ve formě tištěných letáků.<sup>1277</sup> Snadnou dostupnost této grafiky pro vzdělaného spotřebitele dokládá i německý lékař 16. století Johannes Schenck von Grafenberg (1530–1598).<sup>1278</sup>

Tato dvě ztvárnění pocházela z období, kdy byla Helena Antonie díky svému zvláštnímu vzhledu dvorním bavičem ovdovělé arcivévodkyně Marie Anny Bavorské. Později dívka s plnovousem zůstala ve fraucimoru jejích dvou dcer: Markéty (1584–1611) a Konstancie (1588–1631).<sup>1279</sup> V dalších letech byla Helena Antonie součástí doprovodu na svatbu princezny Konstancie s polským králem Zikmundem III. Vasou. To dokládá její zobrazení na stockholmském svitku, který zachycuje slavnostní vjezd budoucí polské královny Konstancie Habsburské do Krakova 4. prosince roku 1605.<sup>1280</sup> Zbytek života strávila žena s plnovousem nejspíš v Polsku. To naznačují i dva její

---

<sup>1273</sup> Existence tohoto obrazu v mnichovské kunstkomoře dokládá i Ficklerův Inventář z roku 1598. Viz FICKLER/DIEMER 2004, 202, inv. č. 2842; **Anonym:** Portrét Heleny Antoni, 1595, olej, 69 x 52 cm. Mnichov, Bavorské národní muzeum

<sup>1274</sup> ROITNER 2008, 43–44

<sup>1275</sup> **Dominicus Custos:** Helena Antonie ve věku 18 let, 1612, mědiryt, 16,9 x 14,3 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, sign. HB821

<sup>1276</sup> [„*Helena Antonia nata in Archiepiscopatu Leodiensi Aetatis sua 18. a Serenissima Archiducissa Austr. Maria Vidua Gracii educata. Helena Antonia geboren im Ertzbistum Littich Ihres alter 18 jar Ertzoge zue Grätz etc*“.]

<sup>1277</sup> OLMO 1603, 307 [„*Huius virginis Effigiem Typis aereis excussam, et vendibilem vidimus, emimusque Brixiae anno 1597. sub cui Icone stant haec verba...*“]

<sup>1278</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 19 [„*Cuius Eiconem Dominicus Custodus Augustae affabre in aere excudit. Ex qua charta nos transtulimus. Schenckius*“.]

<sup>1279</sup> SELEROWICZ 2011, 34

<sup>1280</sup> **Balthasar Gebhardt:** Dvorní dámy královny Konstancie v čele s Helenou Antonií [detail] Stockholmský svitek, 1605, akvarel a kvaš na pergameni, 27 x 1609 cm. Královský hrad ve Varšavě

portréty vytvořené po roce 1621, které se dnes nacházejí v Národním muzeu ve Vratislavi.<sup>1281</sup>

Tyto polské obrazy Heleny Antonie jsou pravděpodobně spojené s losinským portrétem. Autor portrétu z Velkých Losin není známý, stejně tak i datace tohoto obrazu vyvolává spoustu otázek. Badatelé si myslí, že rok 1622 není datem vytvoření portrétu, protože dáma je zobrazena v šatech s odhalenými rameny, které odpovídají módě třicátých až čtyřicátých let 17. století.<sup>1282</sup> Avšak tato datace by mohla být správná, pokud bereme v úvahu, že obraz nebyl namalován v českém prostředí. V rakouských zemích se například podobné šaty objevují již na začátku dvacátých let 17. století. Rok 1622 však mohl znamenat i datum smrti Heleny Antonie. Možnosti, že by toto datum mohlo být datem vytvoření díla, by mohl nasvědčovat i medallion s písmenem FIII, který má dívka na prsou. Nejedná se však o Ferdinanda III., nýbrž o císaře Ferdinanda II. Štýrského, který vládl ve Štýrsku jako Ferdinand III.<sup>1283</sup> Proto si dovolíme předpokládat, že obraz pochází z rakouského prostředí, což není překvapivé, když byla Helena Antonie dvorním šaškem na dvoře ve Štýrském Hradci. Poté se ale roku 1604 přestěhovala do Polska. To však neznamená, že byl losinský obraz namalován dle živého modelu. Otázkou však je, kdo byl objednavatelem tohoto obrazu. Mohl to být i Karel starší ze Žerotína, jelikož po Bílé hoře ještě nějakou dobu vycházel s katolickým panovníkem a do exilu do Polska odešel až v roce 1628. To by mohlo vysvětlit, jak se obrazy Heleny Antonie objevily ve Vratislavi. Kromě toho se Karel starší ze Žerotína aktivně zajímal o lidské kuriozity.<sup>1284</sup>

Pro současného diváka je estetická hodnota portrétu ženy s plnovousem pochybná a podobné obrazy se mnohým lidem zdají bizarní, nevkusné až humorné. Ale v 16. století byl neobvyklý vzhled Heleny Antonie symbolem nadpřirozena, a proto byl žádaným exemplářem pro kabinety kuriozit. Soudobí sběratelé měli mnoho otázek ohledně pohlaví této osoby a snažili se najít vysvětlení, proč měla plnovous.

Fascinace zvláštní podobou Heleny Antonie byla také spojena s vývojem lékařství. V 16. století nebyla medicína ještě rozvinuta natolik, aby se vědělo o vzácných druzích nemocí, jako je například hirsutismus. Dle mnoha současných badatelů trpěla Helena Antonie přesně touto hormonální poruchou, která se projevuje zvýšeným maskulinním typem ochlupení u žen. Proto případ „ženy s plnovousem“ velice zajímal

---

<sup>1281</sup> **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej, 67 x 55 cm. Vratislav, Národní muzeum inv. č. VIII-1524; **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej. Vratislav, Národní muzeum.

<sup>1282</sup> VAŇKOVÁ 2009, 122

<sup>1283</sup> Srov. VAŇKOVÁ 2009, 122

<sup>1284</sup> Viz DVORSKÝ 1904

soudobou lékařskou společností 16. a začátku 17. století. Marco Antonio Olmo ve svém spisu *Physiologia barbae humanae* z roku 1603 popisuje fyzický stav Heleny Antonie. O tyto informace žádal boloňský vědec lékař Gisberta Vosse z Vossenburgu, který byl v přímém kontaktu s postiženou na arcivévodském dvoře ve Štýrském Hradci. V dopise z roku 1599 Voss píše, že dvacetiletá Helena Antonie měla hustý plnovous a černé chlupy jí rostly po obou stranách tváře, její postava byla středně vysoká, měla malá ňadra a doposud se jí neobjevila perioda, ale přesto byla zdravá. Měla velmi milou, klidnou a bezstarostnou povahu, ale nebyla moc chytrá. Také si nebyla jistá svým datem narození, a proto k tomu neposkytla žádné informace.<sup>1285</sup> Sám Olmo dodává, že Helena Antonie byla zvláštní ženskou bytostí, která je „slavným svěděctvím současného pokolení“ a potvrzuje starověká, kdysi bájná vyprávění Plutarcha o ženách s plnovousem.<sup>1286</sup> Olmo pochopitelně neznal přesný důvod, proč ženě naroste plnovous, ale dával to za vinu jakémusi druhu magie.<sup>1287</sup>

Dalším boloňským vědcem, kterého zajímala žena s plnovousem, byl Ulisse Aldrovandi. V jeho soukromé sbírce ilustrací také najdeme portrét Heleny Antonie.<sup>1288</sup> Přesto se nám v jeho spisu *Monstrorum historia* nepodařilo najít zmínku o této zvláštní osobě. Ale Aldrovandi zmiňuje možné důvody narození dítěte s nadbytečným ochlupením: „...*tento výsledek přináší obrázek Jana Křtitele, který je dle zvyku zobrazovaný s kožešinou, jehož obraz, visící nad postelí, matka prohlížela*“.<sup>1289</sup>

Další názor na Helenu Antonii měl německý lékař Johannes Schenck von Grafenberg. Ve svém díle *Observationum raram, novarum, admirabilium, et monstrosarum* z roku 1600 píše, že „*přirozenost ženy je hladká a též půvabná a kdyby měla hodně chlupů, je monstrum*“.<sup>1290</sup> Dále Johannes Schenck spojuje příběh Heleny

---

<sup>1285</sup> OLMO 1603, 307 [„*I. La Barba sua e Spessa, Piena et Folta, cosianco gli Mostacci sopra la Bocca, et dalla banda gli Peli delle Guancie, et di sotto il Mento. II. Il Petto é poco cresciuto. III. Gli Menstrui suoi sino adesso non ha havuto. IIII. Vive pero sanissima senza alcun travaglio del mondo. V. E di buonissima Natura, et quieta, di Ingegno assai capace, non pero molto sottile. VI. E di Statura Medicore, di Forma Quadrata, e molto bene proportionala. VII. La Nativita sua, o Hora non salei istessa, ne si puo ricordare. Se V. S. Eccellentis. Desiderera saper piu, mi potra avuisare a Milano, dove vo di lungo noc La Serenissima nostra Regina, et sua Serenissima Madre. Di Gratz 1599*“.]

<sup>1286</sup> OLMO 1603, 307 [„*Heac sunt ... Mariae Austriacae Graecii*“.]

<sup>1287</sup> Tamtéž

<sup>1288</sup> **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, kolorovaná kresba na papíře. Boloňa, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 006-2 Animali, fol. 70. In: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021; FERINO-PAGDEN 2011, 142; MASON 2018, 31

<sup>1289</sup> ALDROVANDI 1642, fol. 580 [„*Authores autem huius effectus causam in imaginem Divi Ioannis Baptistae cum pelle camelina de more picti referunt, cui iconem in thalamo pendentem acrius mater intuebatur*“.]

<sup>1290</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 18 [„*Mulier natura levis ac delicata, et si multos pilos habuerit, monstrum est*“.]



Antonie s příběhem svaté Starosty a zmiňuje, že „*Dívka tak velice chtěla ctít Boha, že chlupy jí za sekundu narostly, aby předešly sňatku*“.<sup>1291</sup>

Legenda o sv. Starostě neboli sv. Vilgefortis byla široce rozšířena i ve střední Evropě. Dle pověsti to byla dcera pohanského portugalského krále. Byla křesťankou, ale otec ji chtěl provdat za pohanského vládce. Dívka si chtěla zachovat panenství, a proto prosila Boha, aby jí dal takovou podobu, aby se nelíbila žádnému muži. Bůh vyslyšel její modlitbu a dívce zázrakem narostl plnovous. Pohanský otec ji pak dal ukřižovat, aby se ještě víc připodobnila Spasiteli.<sup>1292</sup>

V této legendě je plnovous symbolem mužské síly a soběstačnosti, proto v legendě sv. Starosta vykazuje rysy obou pohlaví. Tímto srovnáním Heleny Antonie se svatou Starostou Johannes Schenck von Grafenberg nejspíš ukazuje na zázračný důvod jejího znetvoření. Dále Schenck stejně jako Gisbert Voss a Marco Olmo mluví o kombinaci mužských a ženských charakteristik: „*V obličejí vyměřují vousatou mužskou podobu a jinou ženskou v oblečení*“.<sup>1293</sup>

Tímto se všichni tři pozorovatelé shodují na tom, že Helena Antonie nemusela být svatou, aby jí narostl plnovous, mohla být osobou třetího pohlaví napůl mužem a napůl ženou. Avšak důvod, proč dívce narostl plnovous a proč měla hlas jako muž, nebyli schopni vysvětlit. Výše uvedená informace potvrzuje, že vousatá žena Helena Antonie nebyla vnímána lékaři 16.–17. století jako nemocná. Byla vnímána jako druh zázraku, který byl důkazem „boží moci“. Na rozdíl od katolické světice měla plnovous od narození, proto i když pravděpodobně zůstala pannou, nebyla vnímána jako „svatá“, ale spíše jako lidská bytost obou pohlaví, tedy jako kuriozita.

Podobná teorie o hermafroditismu se potvrzuje v příběhu o další ženě s plnovousem, Brigide del Rio z Peñarandy, která byla vnímána současníky 16. století jako „výjimečné monstrum“, jako osoba třetího pohlaví. Tuto dívku v roce 1590 portrétoval Juan Sanchez Cotan.<sup>1294</sup> Tento obraz dokumentuje její pobyt na královském dvoře. Další její vyobrazení nalezneme v knize *Emblemas morales*, která byla publikována v roce 1610 v Madridu Sebastianem de Covarrubiasem<sup>1295</sup> a v níž nalezneme

---

<sup>1291</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 18 [„*Maluit ita DEO placere, quam barba vacua ad secundas nuptias transire*“.]

<sup>1292</sup> VONDRUŠKA 1930, 204

<sup>1293</sup> SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 18 [... *facie et mēto Viri instar barbata, muliebri alias habitu*“.]

<sup>1294</sup> KONEČNÝ 2002, 180. Je také znám portrét vousaté ženy od Jiuseppa Ribery z roku 1631. Jedná se však o portrét jiné osoby, Magdaleny Ventury spolu s jejím manželem a synem. Je zajímavé, že Brigita del Rio a Helena Antonia jsou zobrazené samostatně jako kuriozity a tehdejší současníci si byli jisti, že nejsou schopné mít děti.

<sup>1295</sup> KONEČNÝ 2002, 181

emblém, jehož pictura nese podobiznu Brigity del Rio. Dole je umístěný následující epigram:

Soy hic, & haec, & hoc. Yo me declaro,  
Soy varón, soy muger, soy un tercero,  
Que no es uno ni otro, ni está claro  
Quál destas cosas sea. Soy terrero  
De los que como a monstro horrendo y raro.  
Me tienen por siniestro, y mal agüero.  
Aduestra cada cual que me ha mirado,  
Que es otro yo, si vive afeminado.<sup>1296</sup>

Z toho vyplývá, že podobizna vousaté ženy zde byla zvolená autorem pro znázornění hermafrodita, mytologického tvora z řeckých bájí. Přestože legenda o sv. Starostě a hermafroditovi jsou odlišné, obsahují několik podobných momentů, a sice to, že se jednalo o bytost, která měla jak ženské, tak i mužské rysy.

Na losinském obraze můžeme také vidět podobnou symboliku, poukazující na androgyna. Domníváme se, že přes tyto symboly chtěl umělec poukázat na životní příběh dámy s plnovousem, aby se podobné vyobrazení nezdálo pouhým žertem. I když se zdá, že určitá grotesknost zde má své místo.

Portrét Heleny Antonie z Velkých Losin nebyl vytvořen dle živého modelu. Na obraze můžeme pozorovat spojení protikladné genderové symboliky. Plnovous byl vždy symbolem mužnosti a síly, proto by měla být žena s plnovousem silná jako muž. Pás, který Helena přidržuje rukou, je symbolem ctnosti a důstojnosti. Zde nejspíš ukazuje na to, že dívka byla pannou. Dalším symbolem panenství jsou perlové šperky, které mohou ukazovat i na ženskost.

Dalším důležitým bodem je symbolika tulipánů. Existuje názor, že se jedná o symbol poukazující na posmrtný portrét.<sup>1297</sup> Takový výklad je velice pravděpodobný, protože tulipán je často symbolem připomínání smrti. Tulipány byly oblíbené pro téma „vanitas“ jako tradiční porovnání květiny s lidským životem.<sup>1298</sup> Existují ale i jiné

---

<sup>1296</sup> KONEČNÝ 2002, 182 [Zde překlad Lubomíra Konečného: „Jsem tento, tato, toto. Prohlašuji, že jsem muž, jsem žena, jsem někdo třetí, ten, kdo není ani ten ani ona, o němž ani není jasno, kdo z těch dvou je. Jsem postrach těch, kteří jako na hrozně a výjimečné monstrum se na mě dívají zleva, a zlé znamení. Každý, kdo na mě pohlédl zprava, je mé druhé já, i když žije jako žena“.]

<sup>1297</sup> VAŇKOVÁ 2009, 122

<sup>1298</sup> ZVEZDINA 1997, 78

výklady symboliky tulipánů. Květiny by mohly znamenat oslovení Boha, vzkříšení nebo satirický vzkaz spojený s tulpanomanií „*hloupý brzo přijde o své peníze*“.<sup>1299</sup>

Přes všechna možná vysvětlení se symbolika tulipánů v první polovině 17. století ještě vyvíjela a tyto květiny nemusely znamenat nic jiného než poukázání na svou vzácnost. Tulipány byly dovezeny do Evropy teprve v polovině šestnáctého století, šířily se z Turecka přes Habsburskou říši a rychle získaly výsadní postavení.<sup>1300</sup> Tulipány byly vzácnou a drahou květinou, proto je vyhledávali sběratelé po celé Evropě do svých kabinetů kuriozit.

Obliba tulipánů se posléze rozšířila v Čechách i na Moravě, jak například potvrzuje architektonický obraz záhonu s tulipány z druhé třetiny 17. století na zámku ve Velkých Losinách.<sup>1301</sup> Majitelé tohoto zámku – Žerotínovi – často mívali cesty do Nizozemí, proto nemůžeme vyloučit, že měli zájem o tak vzácné květiny pro svou sbírku naturálií. V této souvislosti by dva tulipány v rukou Heleny Antonie mohly symbolizovat „kuriozitu“, možná umělec poukazoval na tento aspekt a porovnával vzhled dámy s plnovousem s unikátními a drahými tulipány, které by, stejně jako dáma, díky svému vzhledu, měly patřit do sbírek jako živý exemplář.

Barevná kombinace květin na tomto obraze nejspíš také není náhodná. Dle našeho názoru vadnoucí bílý tulipán symbolizuje ženský element a červený tulipán plný životní síly by mohl znamenat mužský element nebo víru. Proto bychom mohli interpretovat tuto kombinaci květin jako obětování své ženskosti kvůli víře stejně jako v legendě o svaté Starostě. Ovšem umělec nemusel vkládat do vyobrazení tulipánů žádný z těchto významů a jen si mohl povšimnout přirozených vlastností květin.

V závěru dojdeme k tomu, že umělec do tohoto obrazu zakódoval životní příběh Heleny Antonie a svůj vztah k ní. Kombinace protikladné genderové symboliky ukazuje na androgynnost dámy s plnovousem a zobrazením tulipánů by mohl umělec ukazovat nejen na posmrtný portrét, ale i na zvláštnost její existence jako div přírody. Podobné vnímání Heleny Antonie jako hermafrodita můžeme najít i u lékařů začátku 17. století, jakými byli Johannes Schenck, Marck Antonius Olmi a Gisbert Voss z Vossenburgu. Je možné, že umělec věděl o jejich názorech, nebo se jednalo o standardní pohled na případ dívky s plnovousem.

---

<sup>1299</sup> ZVEZDINA 1997, 78

<sup>1300</sup> SEIFERTOVÁ 2003, 55

<sup>1301</sup> MŽYKOVÁ 2012, 86

Přesto by mohla barevná kombinace květin na losinském obraze a jejich znázorněná životaschopnost naznačovat spojení příběhu Heleny Antonie s legendou o svaté Starostě: uvadající bílý tulipán, který se vzdává života pro červenou květinu, stejně jako se kdysi sv. Starosta vzdala své ženskosti kvůli Kristu. Je možné, že přesně tak umělec losinského portrétu Heleny Antonie viděl dívku s plnovousem. Přestože se o tomto příběhu zmiňují také lékaři, tento názor nepřejímají. Pro ně byl jediným zázrakem důvod, proč dívce najednou narostl plnovous.

Přicházíme k závěru, že Helena Antonia byla považována za div přírody. Lékaři 16. století nebyli schopní vysvětlit důvod, proč dívce narostl plnovous, a spojovali tento jev s legendou o svaté Starostě. Na druhou stranu byla Helena Antonia považovaná za dvojpohlavní osobu, která má jak mužské, tak i ženské znaky. Tyto dva názory jsou ve skutečnosti těsně propojeny. V legendě o sv. Starostě nebyla dívka s plnovousem již schopna se provdat nejen proto, že byla ošklivá, ale protože už nemohla být považována za osobu ženského pohlaví. To potvrzuje i losinský obraz. Jako jediný z portrétů Heleny Antonie obsahuje symboly, které poukazují na androgynnost dívky s plnovousem.

## Závěr

Postižení těžkými vývojovými vadami byli v minulosti často spojováni s nadpřirozenými mytologickými bytostmi. Jejich zvláštní vzhled byl vnímán jako monstrozita, a proto se na ně nahlíželo v rámci starobylé tradice monster na okraji světa.

V 16. století se tradice o monstrech z cestopisů setkává s reálnými případy lidské monstrozity. Lidská monstra se najednou objevují v Evropě a stávají se součástí každodenního života tehdejších Evropanů. Monstra byla přítomna na šlechtických sídlech, ve sbírkách kuriozit, na jarmarcích, během pouličních oslav a byla součástí reformační propagandy.

V 16. století se společnost snažila prozkoumat jev „homo deformis“ z lékařského hlediska, prováděly se na nich anatomické pitvy, lékařské prohlídky, pozorovali je a zaznamenávali do lékařských příruček.

Encyklopedie o monstrech byla novým literárním dílem, velmi populárním po celé Evropě, včetně Českého království. Avšak pro lékaře 16. století nebylo jednoduchým úkolem vysvětlit narození monstra, proto poskytovali vysvětlení z hlediska novoplatonismu a v rámci etických náboženských koncepcí. Díla Ambroise Parého, Konrada Lycosthena, Caspara Bauhina, Johanna Georga Schencka, Jakoba Rufa či Pierra Boaistuau často obsahovala anatomicky chybně podaný obrazový materiál. Umělci, jako například Martin Kaldenbach, Jan Theodor de Bry, Christoph Froschauer, navazovali na ikonografickou tradici monster a zároveň idealizovali a upravovali postavy „homo deformis“, zobrazovali je teatralizovaně, v různých vyumělkovaných postojích.

Encyklopedie o monstrech byla jakýmsi katalogem, dostupným pro bohatší třídu a vzdělance, avšak čerpala případy monster nejen z cestopisů, ale také z letákové produkce.

Letáková ilustrace 16. a začátku 17. století s tematikou monster měla velkou sociální a náboženskou funkci. Zobrazovala nejen vymyšlená monstra, ale také skutečné případy zemřelých zrudných novorozenců či siamská dvojčata. Taková ilustrace měla velký spirituální efekt, který pomáhal uctívat neviditelnou boží přítomnost. Na jednu stranu se takový leták používal v rámci protestantské propagandy, nesl moralistický výklad. Na druhou stranu byly tištěné letáky s kontrfekty monster považovány za určitý druh talismanu. Ukázalo se, že reprezentace „homo deformis“ byla spojena s intenzivním

vizuálním prožitkem božské přítomnosti, což mělo dopad i na formu vyobrazení a ikonografii.

V Českém království byla letáková produkce s námětem monster taktéž známá, dovážela se ze sousedního Norimberku, Lince, Horních a Dolních Lužic. Podařilo se nám dohledat dva letáky z dílny rodiny Vladů, leták z dílny Daniela Sedlčanského a leták s tematikou mrtvých dvojčat od Nicolause Zipferna z Budyšina. Tato díla byla vytvořena v rámci středoevropské protestanské tradice, která chápala monstra jako symbol apokalypsy, ale zároveň fascinující symbol božské mystérie.

Zvláštní fascinací pro společnost 16. století byl jev bezrukých kaligrafů. Život kaligrafů, jejich pevná vůle a schopnost kreslit nohama z nich dělala populární fenomén. Podařilo se nám dohledat kontrfekt Thomase Schweickera v Albu amicorum Jana Aleše Compasia a dva další letáky s touto tematikou jsme objevili v „Lužickém souboru“. „Homo deformis“ se stal hrdinou, protože mu jeho postižení přinášeno téměř nadpřirozené schopnosti. Bezruký kaligraf Thomas Schweicker byl dokonce několikrát portrétován, jeden jeho portrét se nám podařilo identifikovat ve sbírkách zámku Ambras.

Postižení vývojovými vadami byli nezbytnou součástí sbírek kuriozit, protože dle novoplatonské filozofie byli chybami materie, která zvláštním způsobem zrcadlí boží přítomnost. Proto byli „homo deformis“ přítomni na šlechtických a královských rezidencích a jejich kontrfekty a portréty byly vystaveny v kunstkomorách.

V Českém království 16. a počátku 17. století se například trpaslíci vyskytovali na dvorech císaře Rudolfa II., císaře Matyáše II., Kryštofa Popela z Lobkovic, Adama II. z Hradce, Petra Voka z Rožmberka. Trpaslíci často plnili funkce komorníků, bavičů, šašků, nosičů, mnohdy byli velmi oblíbení. Bizarní služebníci na šlechtických a královských dvorech dostávali slušný plat, oděvy a šperky, a dokonce se nechávali portrétovat.

V inventářích rudolfinské kunstkomory se nám podařilo dohledat zmínky o třech obrazech s dvorními blázny od Jeremiáše Güntera, Martena van Cleve a Ferdinanda z Eysernu a jeden portrét dvorního trpaslíka od neznámého umělce. Podařilo se nám identifikovat dvorního trpaslíka i na architektonických obrazech od Hanse a Paula Vredeman de Vriesových, které pocházely z Rudolfinských sbírek. Ukázalo se, že trpaslíci měli vlastní ikonografii. Stejně tak vlastní ikonografii měli i postižení členové rodiny Gonzalesových, jejichž podobizny byly součástí přírodovědného kompendia od Jorise Hoefnagla a dalších ilustrací od Dircka de Quade van Ravesteyna. Kromě Rudolfinských sbírek se portréty „homo deformis“ objevují v majetku Rožmberků a

Žerotínů. Zapomenutý portrét Heleny Antonie, dívky s plnovousem od neznámého umělce propojuje ikonografii androgyna a svaté Starosty.

Ukázalo se, že portréty a podobizny „homo deformis“ neměly ryze dokumentární povahu, často obsahovaly protikladné elementy, a dokonce byly spojeny s fenoménem numinozity. Umělci často pro jejich ztvárnění využívali antické vzory. Jednalo se o umělecké zobecnění, docházelo k procesu mytologizace a portréty „homo deformis“ přebíraly vlastnosti buď hrdiny, nebo zvířete.

## **Seznam použitých zkratk**

JHČA v Třeboni = Jihočeský archiv v Třeboni

KHM = Kunsthistorisches Museum, Wien

KNM = Knihovna národního muzea v Praze

NK ČR = Národní knihovna České republiky v Praze

NPÚ ÚOP = Národní památkový ústav, Územní odborné pracoviště

NPÚ ÚPS Kroměříž = Národní památkový ústav, Územní památková správa v Kroměříži

ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek, Wien

SOkA Litoměřice = Státní okresní archiv Litoměřice v Lovosicích

SZM = Slezské zemské muzeum v Opavě



# Seznam pramenů a literatury

## Prameny a edice pramenů

- ALCIATUS/BUCK 1991—Andreas ALCIATUS / August BUCK: Emblemata Emblematum libellus .  
Darmstadt 1991
- ALDROVANDI 1642—Ulisse ALDROVANDI: Monstrum historia. Cum paralipomenis historiae  
omnium animalium, Barthol. Ambrosius volumen composuit, Marcus-Antonius Bernia  
in lucem edidit. Boloňa 1642. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- ARISTOTELES/SIWEK 1979—ARISTOTELES / Paweł SIWEK: O rodzeniu się zwierząt. Warszawa  
1979
- AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1830—Aurelius AUGUSTIN / Ladislav ČELAKOVSKÝ (ed.): Sw.  
Augustina O městě Božjm kněh dwamecjtma 2/5. Praha 1830
- AUGUSTIN/NOVÁKOVÁ 1950— AUGUSTIN/ Julie NOVÁKOVÁ (ed.): O Boží obci knih XXII. Praha  
1950
- BACON/BEJBLÍK 1985—Francis BACON / Alois BEJBLÍK: Eseje, čili, Rady občanské a mravní.  
Praha 1985
- BACON/SUBBOTINA 1990—Francise BACON / A. L SUBBOTINA: Sočinenija 1/2. Moskva 1971
- BAUER/HAUPT 1976—Herbert HAUPT / Rotraud BAUER: Das Kunstkammerinventar Kaiser  
Rudolfs II., 1607–1611. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien,72, 1976,  
1–191
- BAUHN 1614—Caspar BAUHN: De HERMAPHRODITORUM MONSTROSORUMQ[UE]  
PARTUUM NATURA...utilissimi OPPENHEIMII: Aere Johan-Theodori de Bry.  
Francofurti 1614 (NK ČR, Sign. 18 K 000201)
- BOAISTUAU 1575—Pierre BOAISTUAU: HISTOIRES PRODIGIEUSES, EXTRAICTES DE  
PLVSIEURS FAMEVX, AVTHEVRS...Dédiées a tres-haut, & trespuissant seigneur,  
Iean de Rieux, Seigneur d'Asserac. Paris 1575 (NK ČR, Sign. 20 H 000058)
- BŘEZAN/PÁNEK 1985—Václav BŘEZAN / Jaroslav PÁNEK: Životy posledních Rožmberků. Praha  
1985
- BUSSEMACHER 1606—Johann BUSSEMACHER: WAHRE UND ENGENTLICHE  
CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt. Kolín nad Rýnem 1606 (SZM v Opavě,  
historické pracoviště, inv. č. G 242)

- CAMERARIUS 1591—Philipp CAMERARIUS: *Operae horarum succisivarum sive meditationes historicae*. Nürnberg 1591. In: <https://enzyklothek.de/allgemeinenzyklop>, vyhledáno 23. 2. 2021
- CAMERARIUS/WEIRICH 1593—Philip CAMERARIUS / Henrich WEIRICH: *Der armlose Thomas Schweicher im Alter von 53 Jahren*. Norimberk 1593 (Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Sign. HB 856, inv. č. 1283b)
- COMPASIIUS 1593–1628—Jan Aleš COMPASIIUS: *Památník novoměstského měšťana, Jana Aleše zv. Kompas*. Praha 1593–1628 (NK ČR, Sign. XVII F 60)
- DAČICKÝ Z HESLOVA/JANÁČEK/MIKULEC 1996—Mikuláš DAČICKÝ Z HESLOVA / Josef JANÁČEK / Jiří MIKULEC (ed.): *Paměti*. Praha 1996
- DONATI 1613—Marcello DONATI: *De historia medica mirabili libri sex*. Francofurti ad moenum 1613. In: <https://books.google.cz/books>, vzhledáno 23. 2. 2021
- DVORSKÝ 1904—František Ivan DVORSKÝ (ed.): *Dopisy Karla st. z Žerotína z let 1591–1610* (=Archiv český, čili, Staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivů domácích i cizích XXVII). Praha 1904
- EBREO 1981—Leon EBREO: *Dialogi o ljubvi*. In: ŠESTAKOV 1981, 307–360
- FICKLER/DIEMER 2004—Johann Baptist FICKLER / Peter DIEMER (ed.): *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*. Editionsband: *Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133*. Munich 2004
- FRANCOLIN 1561—Hans von FRANCOLIN: *Rerum praeclare gestarum, intra, et extra moenia monitissimae civitatis Viennensis ... fideliter descriptarum explicatio*. Wien 1561. In: <https://books.google.cz/books>, vyhledáno 12. 2. 2021
- GROSS 1569—Albrechten GROSS: *Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen leztamen und erschrocflichen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist*. Rottenburg an der Laaber 1569 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 328)
- HAUSENBLASOVÁ 1996—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Seznamy dvořanů císaře Rudolfa II. z let 1580, 1584 a 1589* (=Paginae historiae 4: sborník Státního ústředního archivu v Praze). Praha 1996, 39–151
- HAUSENBLASOVÁ 2002—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*. Praha 2002
- HÉRODOTOS/ŠONKA 2004—HÉRODOTOS / Jaroslav ŠONKA: *Dějiny*. Praha 2004
- HOEFNAGEL 1575–1582—Joris HOEFNAGEL: *Animalia Rationalia et Insecta*. Ignis 1582. In: <https://rkd.nl/en/explore/images/record>, vyhledáno 17. 2. 2021

- JESSENIUS 1601—Jan JESSENIUS: Iohannis Jessenii A Iessen Anatomiae Pragae Anno M. D. C. abs se solenniter administratae historia. Accessit eiusdem de ossibus tractatus. Witebergae 1601 (NK ČR, Sign. 48 E 000003)
- KILIAN 1620—Mang KILIAN: WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACATUR EINER WUNDER. Neuburg na Dunaji 1620 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 560)
- LOMAZZO 1598a—Gian Paolo LOMAZZO: A tracte containing the artes of curious paintinge, caruinge & buildinge. Tom 1. Oxford 1598. In: [https://archive.org/details/tractecontaining\\_00loma/](https://archive.org/details/tractecontaining_00loma/), vyhledáno 21. 1. 2020
- LOMAZZO 1598b—Gian Paolo LOMAZZO: A tracte containing the artes of curious paintinge, caruinge & buildinge. Tom 2. Oxford 1598. In: [https://archive.org/details/tractecontaining\\_00loma/](https://archive.org/details/tractecontaining_00loma/), vyhledáno 21. 1. 2020
- LOMAZZO/JANSEN-BELLA/CROMBEZ 1585—Gian Paolo LOMAZZO / Liliana JANSEN-BELLA / Thomas CROMBEZ (ed.): The composition of grotesques In: On Painting, Sculpture, and Architecture. Milan 1585. In: <https://sites.google.com/site/kunstfilosofiesite/Home/texts/lomazzo-the-composition-of-grotesques>, vyhledáno 29. 1. 2021
- LYCOSTHENES 1557—Konrad LYCOSTHENES: PRODIGIORVM AC OSTENTORVM CHRONICON, Quae praeter naturae ordinem, motum, et OPERATIONEM, ET IN SUPERIORIBus. Basileae 1557 (NK ČR, Sign. B III 000092)
- MANDER/MINORSKIJ 2007—Karel van MANDER / V. N. MINORSKIJ (ed.): Kniga o chudožnikách. Petrohrad 2007
- MANDEVILLE/ŠIMEK 1911—JOHN MANDEVILLE / František ŠIMEK: Cestopis t. zv. Mandevilla. Praha 1911
- MANDEVILLE/Z BŘEZOVÉ 15. st.—John MANDEVILLE / Vavřinec z BŘEZOVÉ (př.): Cestopis Mandevilla, Praha konec 15. st. (Strahovská knihovna, Sign. DF IV 43). In: <http://www.manuscriptorium.com>, vyhledáno 5. 3. 2020
- MAREŠ 1896—František MAREŠ: Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným. In: Památky archeologické a místopisné XVI, 1896, 663–666
- MKKCC 1856—Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Wien 1856
- MORÁVEK 1932—Jan MORÁVEK: Nové objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském. In: Památky archaeologické XXXVIII, 1932, 69–83

- MORÁVEK 1933—Jan MORÁVEK: Nové objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském. In: Památky archaeologické XXXIX, 1933, 73–94
- MORÁVEK 1937—Jan MORÁVEK: Nové objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském. In: Památky archaeologické XXXX, 1937, 98–103
- MÜNSTER/Z PÚCHOVA 1554—Sebastian MÜNSTER / Jan Z PÚCHOVA / Zikmund Z PÚCHOVA: Kosmografie česká. Praha 1554 (NK ČR, Sign. 54.B.2)
- OLMO 1603—Marco Antonio OLMO: Physiologia barbae humanae: in tres sectiones divisa. Bononia 1603. In: <https://play.google.com/store/books/details>, vyhledáno 21. 4. 2020
- OVIDIUS/ŠKODA 1901— OVIDIUS / Antonín ŠKODA (ed.): Fasti. Praha 1901
- PALEOTTI 2012—Gabriele PALEOTTI / Paolo PRODI (ed.): Discourse on Sacred and Profane Images. Los Angeles 2012
- PARÉ 1594—Ambroise PARÉ: Opera Chirurgica AMBROSII PARAEI, GALLIARVM REGIS PRIMARII, ET PARISIENSIS CHIRVRGI...ET nouis iconibus elegantissimis illustrata. Francofvrti Ad Moenvm 1594 (NK ČR, Sign. 18 A 000069)
- PARÉ/PALLISTER 1982—Ambroise PARÉ / Janise L. PALLISTER (ed.): On monsters and marvels. Chicago/London 1982
- PIGAFETTA/STANLEY 2010—Antonio PIGAFETTA / Henry STANLEY (ed.): The first voyage round the world, by Magellan. Ashgate 2010
- PLATTER 1680—Felix PLATTER: Observationum Felicis Plateri. Basel 1680. In: <http://catalog.hathitrust.org> , vyhledáno: 17. 2. 2020
- PLINIUS/NĚMEČEK 1974—Plinius STARŠÍ / František NĚMEČEK (ed.): Kapitoly o přírodě. Praha 1974
- POLO/BAHNÍK1989—Marco POLO / Václav BAHNÍK (ed.): Milión, neboli, O zvycích a poměrech ve východních krajích. Praha 1989
- QUICCHEBERG/MEADOW 2014—Samuel QUICCHEBERG / Mark MEADOW (ed.): The first treatise on museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565. Los Angeles 2014
- RABELAIS/ŠAFÁŘ 1968—François RABELAIS / Karel ŠAFÁŘ (ed.): Gargantua a Pantagruel. Praha 1968
- RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019—Cesare RIPA / Piero BUSCAROLI / Mario PRAZ (eds.): Iconologie. Praha 2019
- RUF 1580—Jakob RUF: Hebannnen Buch, Daraus man alle Heimlihkeit deß Weiblichen Geschlechts erlernen... Tur vnd Pfllegung der newgebornen Kintlein. Franckfort am Mayn 1580 (NK ČR, Sign. 18 H 000183)

- SEDLČANSKÝ 1608—Daniel SEDLČANSKÝ: Prawdiwé wyspánij, o nezdárném porodu dwau děwčátek, wrchy hlav srostlých. Praha 1608 (NK ČR, Sign. 65 E 002101)
- SCHEDER 1493—Hartmann SCHEDER: Liber chronicarum. Nuremberg 1493 ( Vědecká knihovna v Olomouci, Sign. III 47.715)
- SCHENCK VON GRAFENBERG 1600—Johannes SCHENCK VON GRAFENBERG: Observationum Medicarum, Rararum, Novarum, Admirabilium, Et Monstrosarum, Tomus 1. Francofurti 1600 (NK ČR, Sign 18 H 000002). In: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10186983-4>, vyhledáno 21. 4. 2020
- SCHENCK VON GRAFENBERG 1609—Johannes SCHENCK VON GRAFENBERG Filio: Monstrorum Historia Memorabilis, Monstrosa Humanorum Partium Miracula...Ex Officina Typographica Matthiae Beckeri, Impensis viduae Theodori de Bry, & duorum eius filiorum. Francofurti 1609 (NK ČR, Sign 22 G 000365)
- THOMAS 1724—Artus THOMAS, sieur d'Embry: Description de l'isle des hermaphrodites...pour servir de supplement au Journal de Henri III. Cologne 1724. In: [https://archive.org/details/descriptiondelis00artu\\_0/page/n7/mode/2up](https://archive.org/details/descriptiondelis00artu_0/page/n7/mode/2up), vyhledáno 23. 2. 2021
- TROIANO 1569—Massimo Troiano: Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narrano le cose più notabili fatte nelle nozze dello illustriss. Venetia 1569. In: <https://books.google.it/books?vid>, vyhledáno 23. 2. 2021
- VALDA 1586—Burian VALDA: Nowina o zpotvořilem hroznem a zazračnem porodu který se stal na předměstí města Hory Kutny. Praha 1586 (JHČA v Třeboni, Historica Třeboň IV, inv. č. 6442, Sign 5358A)
- VALDA 1598—Oldřich VALDA: Hrozný záračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřich v městě Waradjnu Léta pominulého. Praha 1598 (Česká republika, Roudnická-Lobkovická knihovna, zámek Nelahozeves, Sign. III Ib 12/52)
- VASARI/GABRIČEVSKIJ 1971—Giorgio VASARI / A. G. GABRIČEVSKIJ (ed.): Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich 5/5. Moskva 1971
- VASARI/VERE 2006—Giorgio VASARI / Gaston du C. de VERE (ed.): The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. New York 2006
- VASARI/VLADISLAV 1998a—Giorgio VASARI / Jan Vladislav (ed.): Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů 1/2. Praha 1998
- VASARI/VLADISLAV 1998b—Giorgio VASARI /Jan Vladislav (ed.): Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů 2/2. Praha 1998

- VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013—Jan VODŇANSKÝ / Hana ŠEDINOVÁ (ed.): Lidská monstra: Vokabulář zvaný Lactifer IV, 1511. Praha 2013
- WIRRE 1568—Heinrich WIRRE: Ordentliche Beschreybung (Beschreibung) der Fürstlichen Hochzeyt... den 21 tag Februarij 1568 Jars in der Fürstlichen Statt München, in deiitsche carmina gestellt. Augsburg 1568
- Z LOBKOVIC 1603–1604—Kryštof mladší Popel z LOBKOVIC: Deníky 1603–1604 (Zámek Nelahozeves, Lobkovická knihovna, Sign. RLK VII Ad 119)
- ZDIM 1652–1800 — Jakob WÜHRER / Martin SCHEUTZ: Zu Diensten Ihrer Majestät. Hofordnungen und Instruktionsbücher am frühneuzeitlichen Wiener Hof (=Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 6) Wien/München 2011
- ZE SEVILLY/KORTE 1996—Isidor ZE SEVILLY / Daniel KORTE (ed.): Etymologiae = Etymologie XI. Praha 1996
- ZIMMERMANN 1905—Heinrich ZIMMERMANN (ed.): Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621: nach Akten des K. und K. Reichsfinanzarchivs in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien XXV, Wien 1905, xiii-lxxv
- ZIPFERN 1605—Nicolaus ZIPFERN: Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zu Pulszniß in der Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen. Budyšin 1605 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 225)

## Literatura

- ARKIN/TERNOVEC 1937—D. ARKIN / B. TERNOVEC: Mastera iskusstva ob iskusstve: izbrannyje otryvki iz pisem, dnevnikov, rečej i traktatov. Tom 1. Moskva/Petrohrad 1937
- AUER 1995—Alfred AUER: Natur und Kunst: Handschriften und Alben aus der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595). Wien 1995
- AUER 2006—Alfred AUER: Die Entdeckung der Natur: Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts : eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Wien 2006

- AUER/SEIPEL 2004—Alfred AUER / Wilfried SEIPEL: Herrlich wild. Hofische Jagd in Tyrol. Wien 2004
- BACHTIN 2007—Michail Michajlovič BACHTIN: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 2007
- BATES 2005—Alan W. BATES: Emblematic Monsters Unnatural conceptions and deformed births in early modern europe. New York 2005
- BAŽANT 2006—Jan BAŽANT: Pražský belveder a severská renesance. Praha 2006
- BECKER 2002—Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BELOZERSKAYA 2005—Maria BELOZERSKAYA: Luxury arts of renaissance. Los Angeles 2005
- BELTING 2000—Hans BELTING: Konec dějin umění. Praha 2000
- BELTING 2002—Hans BELTING: Obraz i Kult. Istorija obraza do epochi iskusstva. Moskva 2002
- BELTING 2011—Hans BELTING: An anthropology of images: Picture, medium, body. Princeton/Oxford 2011
- BLAŽÍČEK 1957—Oldřich J. BLAŽÍČEK: Obrazárny státních zámků. Praha 1957
- BOHATCOVÁ 1957—Mirjam BOHATCOVÁ: Humanistické jednolisty z Lužice. Opava 1957
- BOHATCOVÁ 2001—Mirjam BOHATCOVÁ: Jednolisty v curyšské sbírce zvané Wickiana. In: Bibliotheca Srtahoviensis 4–5. Praha 2001, 155–170
- BOLDAN/JINDŘICH 2013—Kamil BOLDAN / Marek JINDŘICH (eds.): Libri catenati Egrenses : knihy a knihovna chebských františkánů v pozdním středověku a raném novověku. Praha 2013
- BONDESON 2004—Jan BONDESON: The Two-headed Boy, and Other Medical Marvels. Ithaca 2004
- BOUZA ALVAREZ 1991—Fernando J. BOUZA ALVAREZ: Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas. Temas de Hoy 1991
- BRAUN 1923—E.W. BRAUN: Die silberkammer eines Reichsfünsten (Das Lobkowitz'sche inventar). Darmstadt 1923
- BROOKS 2015—Julian BROOKS (ed.): Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action. Los Angeles 2015
- BUKOVINSKÁ 1997—Beket BUKOVINSKÁ: Kunstkomora Rudolfa II. Kde byla a jak vypadala? In: FUČÍKOVÁ 1997, 199–208
- BURCKHARDT 2013—Jacob BURCKHARDT: Kultura renesance v Itálii. Praha 2013
- BURKE 2005—Peter BURKE: Lidová kultura v rané novověké Evropě. Praha 2005

- BURKE 2006—Peter BURKE: Variety kulturních dějin. Brno 2006
- BURKE 2007—Peter BURKE: Žebráci, šarlatáni, papežové: Historická antropologie raně novověké Itálie; Eseje o vnímání a komunikaci. Jinočany 2007
- BŮŽEK 1993—Václav BŮŽEK (ed.): Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (=Opera historica 3). České Budějovice 1993
- BŮŽEK 1997—Václav BŮŽEK (ed.): Dvory velmožů s erbem růže: všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce. Praha 1997
- BŮŽEK 2000—Václav BŮŽEK: Pijácké zábavy na dvorech renesančních velmožů. Ambras – Bechyně. In: Václav BŮŽEK / Petr KRÁL (eds.): Slavností a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku. České Budějovice 2000
- BŮŽEK 2007—Václav BŮŽEK: Symboly rituálu. Slavnost Řádu zlatého rouna v Praze a Landshutu roku 1585. In: Per saecula ad tempora nostra: sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka 1. Praha 2007, 296–302
- BŮŽEK 2010—Václav BŮŽEK (ed.): Ein Bruderzwist im Hause Habsburg (1608-1611). České Budějovice 2010
- BŮŽEK/JAKUBEC 2012—Václav BŮŽEK / Ondřej JAKUBEC: Kratochvíle posledních Rožmberků. Praha 2012
- CAMPBELL 1990—Lorne CAMPBELL: Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries. New Haven 1990
- CAMPBELL 2009—Gordon CAMPBELL (ed.): The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art 1–3. Oxford 2009
- CARLINO 2012—Andrea CARLINO: Paper bodies: A catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538–1687. London 2012
- CARROLL 1990—Noel CARROLL: The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart. New York/London 1990
- CIRES 1928—A. G. CIRES: Jazyk portretnogo izobraženya. In: GABRIČEVSKIJ A. G. (ed.): Iskusstvo portreta. Moskva 1928, 86–158
- CORBIN 2012—Alian CORBIN: Istorija tela. Ot renessansa do epochi prosveschenija 1. Moskva 2012
- CZARNOWUS 2009—Anna CZARNOWUS: Inscription on the body: Monstrous children in Middle English literature. Katowice 2009
- ČECHURA 2008—Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1526–1583: první Habsburkové na českém trůně I. Praha 2008



- ČERNÁ 2011—Jana ČERNÁ: Alter item Salomon: Filip II., novověká centra vědění a poznávání Nového světa. In: Jana ČERNÁ (ed.): Španělsko a Nový svět v době vlády Habsburků: věda, umění, filosofie. Plzeň 2011
- DANĚK 2000—Petr DANĚK: Svatba, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance. Na příkladu svatby Jana Krakovského z Kolovrat v Innsbrucku roku 1580. In: BŮŽEK/KRÁL 2000
- DANILOVA 1998—I. E. DANILOVA: Problema žanrov v evropskoj živopisi: Čelověk i vėsč. Portret i naturmort. Moskva 1998
- DASTON/PARK 2001—Lorraine DASTON / Katharine PARK: Wonders and the order of nature, 1150–1750. Princeton 2001
- DELUMEAU 1997—Jean DELUMEAU: Strach na Západě ve 14.–18. století I. Praha 1997
- DIVIŠOVÁ 2014—Bohdana DIVIŠOVÁ: Osobní císařův lékař Christophoro Guarinoni (1534–1604), jeho kolegové a významní pacienti. In: Časopis Lékařů Českých 1, 2014, 31–35
- DLABAČ 1815—Bohumír Jan DLABAČ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien 1/2. Prag 1815
- DOLEŽAL 2009—Antonín DOLEŽAL: Evropa – kolébka vědeckého porodnictví. Praha 2009
- DRAŠAROVÁ 1989—Eva DRAŠAROVÁ: Dvůr Rudolfa II. Příspěvek k organizaci a personální skladbě dvora středoevropských Habsbursků v 16. a na počátku 17. století. In: Sborník prací členů Socialistického svazu mládeže Státního ústředního archivu v Praze 2. Praha 1989, 42–86
- DÜLMEN 2002—Richard van DÜLMEN: Historická antropologie. Vývoj. Problémy. Úkoly. Praha 2002
- DUNGL 2014—Pavel DUNGL: Ortopedie: 2. Praha 2014
- DVOŘÁK 1936—Max DVOŘÁK: Umění jako projev ducha. Praha 1936
- ECO 2006—Umberto ECO: Skeptikové a těšitele. Praha 2006
- ECO 2007—Umberto ECO: Dějiny ošklivosti. Praha 2007
- ECO 2015—Umberto ECO: Dějiny krásy. Praha 2015
- ENTLICHER 1927—Jindřich ENTLICHER: Rukověť dějin literatury české v přehledech. Praha 1927
- EVANS 1997—Robert J. W. EVANS: Rudolf II. a jeho svět. Praha 1997
- FALCIANI/NATALI 2010—Carlo FALCIANI / Antonio NATALI (ed.): Bronzino: Painter and Poet at the Court of the Medici. Florence 2010

- FEJTOVÁ 2010—Olga FEJTOVÁ: Norimberské tisky v knihovnách pražských měšťanů a reflexe pragensiálních tisků v Norimberku ve druhé polovině 16. a v 17. století. In: *Ztracená blízkost. Praha – Norimberk v proměnách staletí (=Documenta Pragensia 29)*, 2010, 477–497
- FELMAYER 1986—Johanna FELMAYER: *Die Kunstdenkmaler der Stadt Innsbruck*. Wien 1986
- FERINO-PAGDEN 2006—Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Arcimboldo 1526–1593 (kat. výst.)*. Wien 2006
- FERINO-PAGDEN 2011—Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Arcimboldo: Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Milán 2011
- FINDLEN 1997—Paula FINDLEN: Kabinety, sběratelství a přírodní filozofie. In: FUČÍKOVÁ 1997, 209–219
- FINGESTEN 1984—Peter FINGESTEN: Delimitating the Concept of the Grotesque. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXXII, 1984, 419–42
- FLEMING 2011—Touba Ghadessi FLEMING: Inventoried monsters. Dwarves and hirsutes at court. In: *Journal of the History of Collections* 23, 2011, 267–281
- FLEMING 2018—Touba Ghadessi FLEMING: Portraits of human monsters in the renaissance: dwarves, hirsutes, and castrati as idealized anatomical anomalies. Michigan 2018
- FOUCAULT 2005—Michele FOUCAULT: *Nenormalnyje*. Petrohrad 2005
- FRIEDLAENDER 1957—Walter FRIEDLAENDER: *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York 1957
- FUČÍKOVÁ 1985—Eliška FUČÍKOVÁ: The collection of Rudolf II at Prague: cabinet of curiosities or scientific museum? In: IMPEY/MACGREGOR 1985, 47–52
- FUČÍKOVÁ 1986—Eliška FUČÍKOVÁ: *Rudolfínská kresba*. Praha 1986
- FUČÍKOVÁ 1989—Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze: Jacques Esprinchar, Pierre Bergeron, François de Bassompierre*. Praha 1989
- FUČÍKOVÁ 1997—Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*. Praha 1997
- FUČÍKOVÁ 2011—Eliška FUČÍKOVÁ. Rožmberská kunstkomora. In: PÁNEK 1989, 614–615
- FUČÍKOVÁ 2014—Eliška FUČÍKOVÁ: *Rudolfínští mistři : díla dvorních umělců Rudolfa II. z českých soukromých sbírek*. Praha 2014
- FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991—Eliška FUČÍKOVÁ / Beket BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA (eds.): *Umění na dvoře Rudolfa II*. Praha 1991
- FUKALA 2000—Radek FUKALA: *Manýrismus a globální krize 17. století*. Praha 2000
- GEBELEIN 1998—Helmut GEBELEIN: *Alchymie: magie Hmoty*. Praha 1998

- GOMBRICH 2017—Ernst Hans GOMBRICH: Simboličeskije obrazy: Očerki po iskusstvu vozroždenija. Petrohrad 2017
- GOMBRICH 2019—Ernst Hans GOMBRICH: Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha 2019
- GOMBRICH 2021—Ernst Hans GOMBRICH: Smysl pro řád: Studie o psychologii dekorativního umění. Praha 2021
- GOMBRICH 2022—Ernst Hans GOMBRICH: O renesanci 1: Norma a forma Symbolické obrazy. Praha 2022
- GOUK 1997—Penelope GOUK: Přírodní filozofie a přírodní Magie. In: FUČÍKOVÁ 1997, 231–237
- GRIFFEY 2003—Erin GRIFFEY: Multum in parvo: Portraits of Jeffrey Hudson, Court Dwarf to Henrietta Maria. In: The British Art Journal IV, 2003, 39–53
- GRIM/NAŇKA/ČERNÝ 2014—Miloš GRIM / Ondřej NAŇKA / Karel ČERNÝ (eds.): Anatomie od Vesalia po současnost: 1514–2014. Praha 2014
- HAAG 2015a—Sabine HAAG (ed.): Echt tierisch! (kat. výst.). Wien 2015
- HAAG 2015b—Sabine HAAG: Schloss Ambras Innsbruck. Wien 2015
- HAAG/SWOBODA 2016—Sabine HAAG / Gudrun SWOBODA: Feste feiern: 125 Jahre Jubiläumsausstellung. Wien 2016
- HAJNÁ 2001—Milena HAJNÁ: Rožmberský fraucimor. Ženský živel na aristokratickém dvoře koncem předbělohorské doby. In: Jihočeský sborník historický LXIX–LXX, 2001, 5–29
- HALL 1991—James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HAMMEKEN/HANSEN 2019—Chris Askholt HAMMEKEN / Maria Fabrius HANSEN (eds.): Ornament and monstrosity in early modern art. Amsterdam 2019
- HANSEN 2019—Maria Fabrius HANSEN: Ambiguous Delights: Ornamental Grotesques and female monstrosity in Sixteenth century Italy. In: HAMMEKEN/HANSEN 2019, 45–72
- HARENT/GUÉDRON 2009—Sophie HARENT / Martial GUÉDRON (eds.): Beautés monstres: curiosités, prodiges et phénomènes. Paris 2009
- HAUSENBLASOVÁ 2009—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: Soukromí jako obřad. Rituály a ceremonie na dvoře Anny Jagellonské. In: Martin NODL / František ŠMAHEL: Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. a 15. století. Praha 2009, 97–108
- HAUSENBLASOVÁ/HOJDA 1993—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Zdeněk HOJDA: Pražský rudolfinský dvůr mezi hradem a městem. In: BŮŽEK 1993, 115–134

- HAUSER 1986—Arnold HAUSER: *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge 1986
- HEERS 2006—Jaques HEERS: *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha 2006
- HENDRIX 1997—Lee HENDRIX: *Vyobrazení naturálii na dvoře Rudolfa II*. In: FUČÍKOVÁ 1997
- HERTEL 2001—Christiane HERTEL: *Hairy issues. Portraits of Petrus Gonsalus and his family in Archduke Ferdinand II's Kunstkammer and their contexts*. In: *Journal of the history of collections* XIII, 2001, 1–13
- HIRN 1885—Josef HIRN: *Erzherzog Ferdinand II. von Tirol: Geschichte seiner Regierung und seiner Länder*. Wagner 1885
- HOLLÄNDER 1922—Eugen HOLLÄNDER: *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucker des 15–18 Jahrhunderts: kulturhistorische Studie*. Stuttgart 1922
- HUSBAND 1980—Timothy HUSBAND: *The Wild Men: Medieval Myth and Symbolism* (kat. výst.). New York 1980
- CHLÍBEC 2002—Jan CHLÍBEC: *Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic*. In: *Studia Rudolphina* II, 2002, 40–44
- IMPEY/MACGREGOR 1985—Oliver IMPEY / Arthur MACGREGOR (eds.): *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford 1985
- IRBLICH/HAUPT/VIGNAU-WILBERG 1990—Eva IRBLICH / Herbert HAUPT / Théa VIGNAU-WILBERG: *Le Bestiaire de Rodolphe II: Cod. Min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche*. Paris 1990
- JOHNSON 2011—Carina L. JOHNSON: *Cultural hierarchy in sixteenth-century Europe: The Ottomans and Mexicans*. Cambridge 2011
- JUNG 1997—Carl Gustav JUNG: *Archetypy a nevědomi*. Brno 1997
- JUNGMANN 1849—Josef JUNGMANN: *Historie literatury české, aneb, Saustawný přehled spisů českých s krátkau historií národu, osvícení a jazyka*. Praha 1849
- KADLECOVÁ 1966—Erika KADLECOVÁ: *Bozi a lidé*. Praha 1966
- KAISEROVÁ 1992—Kristina KAISEROVÁ: *Život na šlechtickém sídle v 16.–18. století*. In: *Das Alltagsleben auf dem Adelsitz im 16. bis 18. Jahrhundert: sborník příspěvků z konference na Pedagogické fakultě UJEP v Ústí nad Labem 30.–31. října 1991 (=Acta Universitatis Purkynianae. Philosophica et historica 1. Opera historica 1)*. Ústí nad Labem 1992, 114–120

- KATRITZKY 2006—M. A. KATRITZKY: *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam/New York 2006
- KATRITZKY 2012—M. A. KATRITZKY: *Healing performance and ceremony in the writings of three early modern physicians. Hippolytus Guarinonius and the brothers Felix and Thomas Platter*. London/New York 2012
- KATRITZKY 2014—M. A. KATRITZKY: *A wonderful monster borne in germany: hairy girls in medieval and early modern german book, court and performance culture*. In: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4296693>, vyhledáno 13.3.2017
- KAUFMANN 1988—Thomas DaCosta KAUFMANN: *The school of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago 1988
- KAUFMANN 2009—Thomas DaCosta KAUFMANN: *Arcimboldo: Visual jokes, Natural history, and Still–Life Painting*. Chicago 2009
- KELLER 2012—Katrin KELLER: *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608): Zwischen Habsburg und Wittelsbach*. Wien 2012
- KENNER 1894—Friedrich KENNER: *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*. In *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15. Wien 1894. In: <https://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/jbksak/1893/0002>, vyhledáno, 26. 2. 2021
- KESNER/MIKŠ 2010—Ladislav KESNER / František MIKŠ (ed.): *Gombrich – Porozumět umění a jeho dějinám*. Praha 2010
- KNEIDL 1983—Pravoslav KNEIDL: *Česká lidová grafika v ilustracích novin, letáků a písniček*. Praha 1983
- KOLÁČEK 2007—Luboš KOLÁČEK: *Šašci a blázni králů: tajnosti, moudrost i kratochvíle*. Třebíč 2007
- KOLDINSKÁ 2001—Marie KOLDINSKÁ: *Každodennost renesančního aristokrata*. Praha 2001
- KOLDINSKÁ/MAŤA 1997—Marie KOLDINSKÁ / Petr MAŤA (ed.): *Deník rudolfinského dvořana: Adam mladší z Valdštejna 1602 –1633*. Praha 1997
- KONEČNÝ 2002—Lubomír KONEČNÝ: *Mezi textem a obrazem: miscellanea z historie emblematiky (=Monographia Miscellanea 8)*. Praha 2002
- KONEČNÝ 2009—Lubomír KONEČNÝ: *München – Prag um 1600*. Praha 2009
- KORHOŇ 2014—Miloš KORHOŇ (ed.): *Lidské tělo : anatomie člověka v tiscích 15.–18. století (kat. výst.)*. Olomouc/Opole 2014

- KRÁSA/STEJSKAL 1990—Josef KRÁSA / Karel STEJSKAL (ed.): České iluminované rukopisy 13. – 16. století. Praha 1990
- KUBÍKOVÁ 2016—Blanka KUBÍKOVÁ: Portrét v renesančním malířství v českých zemích: jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci. Praha 2016
- KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017—Blanka KUBÍKOVÁ (ed.) / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ (ed.) / Sylva DOBALOVÁ: Ferdinand II.: arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš: mezi Prahou a Innsbruckem. (kat. výst.) Praha 2017
- KUGLER/VIGNAU-WILBERG/STRADNER: 1988—Georg KUGLER / Thea VIGNAU-WILBERG / Gerhard STRADNER (ed.): Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Band 2 (kat. výst.). Wien 1988
- LAZZARINI 2011—Elena LAZZARINI: Wonderful Creatures: Early Modern Perceptions of Deformed Bodies. In: Oxford Art Journal XXXIV, 2011, 415–431
- LE GOFF 2005—Jacques LE GOFF: Kultura středověké Evropy. Praha 2005
- LE GOFF 2006—Jacques LE GOFF: Tělo ve středověké kultuře. Praha 2006
- LEBL 2016—Jan LEBL / Juliana BOUBLÍKOVÁ JAHNOVÁ (ed.): Endokrinologie v umění. Praha 2016
- LEE FUTCHER 1979—Virginia LEE FITCHER: To clothe a fool: A Study of the Apparel Appropriate for the European Court Fool 1300 – 1700. Richmond 1979
- LIMBIRD 1824—J. LIMBIRD: The Cabinet of Curiosities: Or, Wonders of the World Displayed, Forming a Repository of Whatever is Remarkable in the Regions of Nature and Art, Extraordinary Events, and Eccentric Biography. London 1824
- LUBOŠ 2010—Antonín LUBOŠ: Bestiář: bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy. Praha 2010
- LUKÁŠOVÁ/SMOLOVÁ 2018—Eva LUKÁŠOVÁ / Věra SMOLOVÁ: Renesanční sídlo pánů z Hradce v nejstarších inventářích jindřichohradeckého zámku. České Budějovice 2018
- MACGREGOR 2007—Arthur MACGREGOR: Curiosity and enlightenment. Collectors and collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century. London 2007
- MANGUEL 2008—Alberto MANGUEL: Čtení obrazů. Brno 2008
- MASON 2018—Petr MASON: Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi, In: Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna a cura di Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni. Bononia 2018, 29–36

- MAŤA 1997—Petr MAŤA: Nejstarší české a moravské deníky. (Kultura každodenního života v raném novověku a některé nové perspektivní prameny). In: FHB XVIII, 1997, 99–120
- MATĚJÍČEK/MATĚJÍČEK/MORAVEC/KADAVÝ 1988—Bohumil MATĚJÍČEK / Jiří MATĚJÍČEK / Tomáš MORAVEC / Milan KADAVÝ: Nástěnné malby na východní stěně (rest. zpráva), 1988
- MELZER 2010—Christien MELZER: Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinett: zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560–1738). Hildesheim 2010
- MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006—Luboš MERHAUT / Otto M. URBAN / Daniel VOJTĚCH: Dekadence: V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914. Praha 2006
- MESERVE 2018—Margaret MESERVE: A Roman Monster in the Humanist Imagination. In: Anthony OSSA-RICHARDSON / Margaret MESERVE (ed.): Et Amicorum: Essays on Renaissance Humanism and Philosophy 273, 2017, 118–143
- METZINER 2009—Ralph METZINER: Zelená psychologie. Praha 2009
- MIKŠ 2014—František MIKŠ: Gombrich: Tajemství obrazů a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění. Brno 2014
- MORENO VILLA 1939—José MORENO VILLA: Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700. La Casa de España en México 1939
- MOXEY 2004—Keith MOXEY: Peasants, Warriors and Wives: Popular Images in the Reformation. Chicago 2004
- MUCHEMBLED 2007—Robert MUCHEMBLED: Dějiny d'ábla. Praha 2007
- MUKAŘOVSKÝ 2008—Jan MUKAŘOVSKÝ: Umělecké dílo jako znak. Praha 2008
- MŽYKOVÁ 1986—Marie MŽYKOVÁ: Katalog obrazárny státního zámku Velké Losiny. Šumperk 1986
- MŽYKOVÁ 2012—Marie MŽYKOVÁ: Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek. Praha 2012
- NEJESCHLEBA 2008—Tomáš NEJESCHLEBA: Jan Jessenius v kontextu renesanční filosofie. Praha 2008
- NEUMANN 1951—Jaromír NEUMANN: Malířství XVII. století v Čechách: barokní realismus. Praha 1951
- NEUMANN 1963—Jaromír NEUMANN: Umění a skutečnost: úvahy o realismu a uměleckém vývoji. Praha 1963

- NODL/TINKOVÁ 2007—Martin NODL / Daniela TINKOVÁ: Antropologické přístupy v historickém bádání. Praha 2007
- O'BRYAN 2012—Robin O'BRYAN: Grottesque Bodies, Princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery. In: *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural I*, 2012, 257–258
- O'BRYAN 2017—Robin O'BRYAN: Michelangelo's Sistine Dwarf. In: *Source: Notes in the history of art* 36, 2017, 67–77
- OSN—Ottův Slovník Naučný. In: <http://www.digitalniknihovna.cz/nkp>, vyhledáno 26. 2. 2021
- OTTO 2001—Beatrice OTTO: *Fools Are Everywhere: The court jester around the world*. Chicago/London 2001
- PÁNEK 1989—Jaroslav PÁNEK: *Poslední Rožmberkové: velmoži české renesance*. Praha 1989
- PÁNEK 1993—Jaroslav PÁNEK: *Der Adel im Turnierbuch Erzherzog Ferdinands II. von Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte des Hoflebens und der Hofkultur in der Zeit seiner Statthalterschaft in Böhmen*. In: *FHB* 16, 1993, 77–96
- PÁNEK 1994—Jaroslav PÁNEK: *Phasma Dionysiacum a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617*. In: *FHB* 17, 1994, 117–131
- PANOFSKY 2013—PANOFSKY Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 2013
- PANOFSKY 2014—PANOFSKY Erwin: *Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*. Praha 2014
- PARAVICINI 2017—Werner PARAVICINI (ed.): *Luxus und Integration: materielle Hofkultur Westeuropas vom 12. bis zum 18. Jahrhundert*. München 2010
- PARRAMÓN 1996—José María PARRAMÓN: *Velká kniha o portrétu*. Praha 1996
- PASTOUREAU 2003—Michel PASTOUREAU: *The Devil's Cloth: A History of Stripes*. Washington 2003
- PLATT 1999—Peter G. PLATT: *Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture*. London 1999
- POPE-HENNESSY 1989—John POPE-HENNESSY: *The Portrait in the Renaissance*. Princeton 1989
- PORTER 2001—Roy PORTER: *Dějiny Medicíny od starověku po současnost*. Praha 2001
- POSSELT 2015—Bernd POSSELT: *The World Chronicle and its Sources*. In: WAGNER 2015, 117–120
- PREISS 1967—Pavel PREISS: *Giuseppe Arcimboldo*. Praha 1967



- PREISS 1974—Pavel PREISS: Panoráma manýrismu. Praha 1974
- PURŠ/KARPENKO 2011—Ivo PURŠ / Vladimír KARPENKO: Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve Střední Evropě v 16. a 17. století. Praha 2011
- PURŠ/KUCHAŘOVÁ 2015—Ivo PURŠ / Hedvika KUCHAŘOVÁ: Knihovna Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595). Praha 2015
- RAINER 2017—Paulus RAINER: Umění a zázrak mimo dobro a zlo. In: KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017
- RAUCH 2007—Margot RAUCH: „Alles was seltsam ist“– das Bildnis eines behinderten Mannes als Sammlungsobjekt. In: Petra FLIEGER / Volker SCHÖNWIESE: Das Bildnis eines behinderten Mannes: Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert – Wissenschaftlicher Sammelband. Innsbruck 2007, 119–136
- ROITNER 2008—Ingrid ROITNER: Helena antonia aus lüttich eine virgo barbata am hof der erzherzogin maria in graz (1608). In: 10 Jahre „frauen sichtbar machen“ biografiA – datenbank und lexikon österreichischer frauen (Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 63, 2008, 41–49
- ROODENBURG 2014—Herman ROODENBURG (ed.): A cultural history of the senses in the in the Renaissance, 1450–1650. Amsterdam 2014
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998—Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů, kosmos, příroda, člověk. Praha 1998
- ROZEHNALOVÁ 2007—Jana ROZEHNALOVÁ: Lidská monstra ve středověkých pramenech. Proměny evropského vztahu k "jinému". In: Iva DOLEŽALOVÁ / Eleonóra HAMAR / Luboš BĚLKA (ed.): Náboženství a tělo. Brno 2007, 95–108
- RUSSEL 1995—Daniel RUSSEL: Emblematic Structures in Renaissance French Culture. Toronto 1995
- RYANTOVÁ 2007—Marie RYANTOVÁ: Památníky, aneb, Štambuchy, to jest alba amicorum: kulturně historický fenomén raného novověku. České Budějovice 2007
- ŘÍHOVÁ 2017—Jana ŘÍHOVÁ: Kateřina Hradecká z Montfortu (1556–1631) (diplomová práce na FF JUČB). České Budějovice 2017
- SALABA 1897—Josef SALABA: Slavatovská obrazárna. In: Památky archeologické 17, 1897, 709–718
- SAWDAY 1995—SAWDAY Jonatan: The body emblazoned. Dissction and the human body in Renaissance culture. London/New York 1995
- SCRIBNER 1981—Robert W. SCRIBNER: For the sake of simple folk: popular propaganda for the German reformation. Cambridge 1981

- SEIFERTOVÁ 2003—Hana SEIFERTOVÁ: Mezi zátišími. Flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě. Cheb/Liberec 2003
- SEIPEL 2003—Wilfried SEIPEL: Kaiser Ferdinand I. 1503–1564: das Werden der Habsburgermonarchie (kat. výst.). Wien 2003
- SEIPEL 2005—Wilfried SEIPEL: Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance. Wien 2005
- SELEROWICZ 2011—Anna SELEROWICZ: Portret Brodatej dziewczicy. In: Aspiracje: pismo Warszawskich uczeni artystycznych, 2011, 32–37
- SHEARMAN 1967—John K. G. SHEARMAN: Mannerism. Style and Civilization. Harmondsworth 1967
- SHKEPU 2010—Maria SHKEPU: Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa. Kijev 2010
- SCHEICHER 1979—Elisabeth SCHEICHER: Die Kunst und WunderKammern der Habsburg. Wien/München/Zürich 1979
- SCHEICHER 1985—Elisabeth SCHEICHER: The collection of Archduke Ferdinand II. at schloss Ambras: Its purpose, Composition and Evolution. In: IMPEY/MACGREGOR 1985, 29–38
- SCHLOSSER 1908—Julius von SCHLOSSER: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908
- SCHMIDT 2017—Suzanne Karr SCHMIDT: Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance. Chicago 2017
- SIDOROV 1927—A. A. SIDOROV: Portret kak problema sociologii iskusstv. In: Iskusstvo 2–3, 1927, 5–15
- SLÁDEK 2008—Ondřej SLÁDEK: Tři typy mimesis. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 56 (=Řada literárněvědná bohemistická 10) 2008, V10, 11–22
- SLATER/LÓPEZ-TERRADA/PARDO-TOMÁS 2016—John SLATER / Maríaluz LÓPEZ-TERRADA / Jose PARDO-TOMÁS: Medical cultures of the early modern Spanish Empire. Ashgate 2016
- SOURIAU 1994—Étienne SOURIAU: Encyklopedie estetiky. Praha 1994
- SPINKS 2015—Jennifer SPINKS: Monstrous Births and Visual Culture in Sixteenth-Century Germany. Routledge 2015
- STANĚK 2002—Milan STANĚK: Technika figurální kresby. Praha 2002
- STARKOVÁ 2002—N.T. STARKOVÁ: Kliničeskaja endokrinologija. Rukovodstvo. Petrohrad 2002

- STEJSKAL 2001—Aleš STEJSKAL: Rožmberská a Švaberská komora na počátku 17. století a její inventář. In: Archivum Trebonense IX, 2001, 66–89
- STEJSKAL/VOIT 1991—Karel STEJSKAL / Petr VOIT: Iluminované rukopisy doby husitské. Pardubice 1991
- STEJSKALOVÁ 2015—Eva STEJSKALOVÁ: Novinové zpravodajství a noviny v Čechách od 17. století do roku 1740. Praha 2015
- STORCHOVÁ 2009—Lucie STORCHOVÁ: Paupertate styloque connecti. Formální diskursivní modus, literární pole a textové utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích (nepublikovaná disertační práce na fakultě Humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2009
- STRAKA 1925—Cyril STRAKA: Typografická úprava tisků příležitostných koncem XVI st. In: Ročenka československých knihtiskařů VIII, 1925, 26–45
- STUDNIČKOVÁ 2014—Milada STUDNIČKOVÁ: GENS FERA. Diví muži v systému bordurové výzdoby Bible Václava IV. In: Umění LXII, 2014, 214–239
- SVOBODOVÁ 1996—Milada SVOBODOVÁ: Katalog českých a slovenských rukopisů sign. XVII získaných Národní (Univerzitní) knihovnou po vydání Truhlářova katalogu z roku 1906. Praha 1996
- SYNDRAM/MINNING 2012—Dirk SYNDRAM / Martina MINNING: Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Dresden 2012
- SYŘIŠTOVÁ 1972—Eva SYŘIŠTOVÁ: Normalita osobnosti. Praha 1972
- ŠÁROVCOVÁ 2014—Martina ŠÁROVCOVÁ: Živý slon a pražské dvorské slavnosti v roce 1570. In: Sborník Národního muzea v Praze. (=Řada C – Literární historie 59), 2014, 34–40
- ŠESTAKOV 1981—V. P. ŠESTAKOV (ed.): Estetika renesansa. Antologia 1/2. Moskva 1981
- ŠINDELÁŘ 1973—Dušan ŠINDELÁŘ: Vědecká ilustrace v Čechách. Praha 1973
- ŠMAHEL 2012—František ŠMAHEL: Diví lidé (v imaginaci) pozdního středověku. Praha 2012
- ŠMRHA 1942—Karel ŠMRHA: Dvorní malíř Petra Voka z Rožmberka Bartoloměj Beránek-Jelínek. In: Časopis rodopisné společnosti v Praze XIV, 1942, 89–93
- ŠRONĚK 1997—Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského městského cechu. Biografický slovník. Praha 1997
- TEISSIG 1986—Karel TEISSIG: Technika kresby. Praha 1986
- THOMSON 1972—Philip THOMSON: The grotesque. London 1972
- TINKOVÁ 2007—Daniela TINKOVÁ: Člověk na okraji společnosti. in: Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (ed.): Člověk českého raného novověku. Praha 2007, 190–215

- TITZL 1998—Boris TITZL: Postižený člověk ve společnosti: hledání počátků. Praha 1998
- TOMÍČEK 2009—David TOMÍČEK: Víra, rozum a zkušenost v lidovém lékařství pozdně středověkých Čech. Ústí nad Labem 2009
- TROITSKAYA 2018—A.A. TROITSKAYA: Alternative theory of portrait. In: Dialogue with time. Intellectual history review 62, 2018, 33–45
- TŮMOVÁ 2013—Ludmila TŮMOVÁ: Svět Kryštofa Popela mladšího z Lobkowicz optikou jeho deníků (diplomová práce na FF UK). Praha 2013
- VALKA 2009—Josef VALKA: Myšlení a obraz v dějinách kultury: Studie, eseje, reflexe. Brno 2009
- VAŇKOVÁ 2009—Lenka VAŇKOVÁ: Nová instalace na SZ Velké Losiny. In: Sborník národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Olomouci. Olomouc 2009
- VARNER 2007—Gary R. VARNER: Creatures in the Mist: Little People, Wild Men and Spirit Beings Around the World: a Study in Comparative Mythology. New York 2007
- VÁŽNÝ 1949—Václav VÁŽNÝ (ed.): Staročeská Alexandreida. Praha 1949
- VELDMAN 2013—Ilja VELDMAN: From Devotional Image to Work of Art. Some Aspects from the Evolution of the Early Graphic Arts in the North. In: De l'objet culturel à l'oeuvre d'art en Europe, 2013, 337–358
- VIGNAU-WILBERG 2018—Thea VIGNAU-WILBERG: Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600. Berlin 2018
- VLNAS 2001—Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století. Praha 2001
- VOIT 2006a—Petr VOIT: Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století 1/2. Praha 2006
- VOIT 2006b—Petr VOIT: Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století 2/2. Praha 2006
- VOIT 2008—Petr VOIT: Knihy 15. a 16. století. Praha 2008
- VOLEK 1968—Jaroslav VOLEK: Základy obecné teorie umění. Praha 1968
- VONDRUŠKA 1930—Isidor VONDRUŠKA: Životopisy svatých v pořadí dějin církevních. Praha 1930
- VOREL 1993—Petr VOREL: Dvory aristokratů v renesančních Čechách. In: BŮŽEK 1993, 137–154
- WAGNER 2015—Bettina WAGNER (ed.): Worlds of Learning: The Library and World Chronicle of the Nuremberg Physician Hartmann Schedel (1440–1514). Mnichov 2015

- WARBURG 2008—Aby WARBURG: Velikoje pereselenije obrazov. Petrohrad 2008
- WARREN 2010—Jermy WARREN / Dorothea DIEMER (ed.): Die Münchner Kunstkammer. In: *Journal of the History of Collections* 22, 2010, 154–157
- WEISBACH 1942—Werner WEISBACH: Manierismus in mittelalterlicher Kunst. Basel 1942
- WIESNER-HANKS 2009—Merry E. WIESNER-HANKS: The marvelous hairy girls: the Gonzales sisters and their worlds. New Haven 2009
- WILLIAMS 2011—Wes WILLIAMS: Monsters and their Meaning in Early Modern Culture: *Mighty Magic*. Oxford 2011
- WINTER 1895—Zikmund WINTER: V měšťanské světnici starodavné. Praha 1895
- WINTER 1909—Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526–1620). Praha 1909
- WIRTH 1913—Zdeněk WIRTH: Inventář zámku Litomyšlského z roku 1608. In: *Časopis Společností přátel starožitností českých* 21, 1913, 123–125
- WITTKOWER 1942—Rudolf WITTKOWER: Marvels of the East. A Study in the History of Monsters. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 159–197
- WÖLFFLIN 1950—Henrich WÖLFFLIN: Principles of art history: the problem of the development of style in later art. New York 1950
- WRIGHT 2013—Alexa WRIGHT: *Monstrosity: the human monster in visual culture*. London 2013
- ZAPPERI 1995—Roberto ZAPPERI: Ein haarmensch auf einem gamalde von Agostio Carracci. In: Michael HANGER (ed.): *Der falsche Körper: Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen 1995, 45–55
- ZAPPERI 2004—Roberto ZAPPERI: *Der wilde Mann von Teneriffa: Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzales und seiner Kinder*. München 2004
- ZÍBRT 1924—Čeněk ZÍBRT: *Staročeská tělověda a zdravověda*. Praha 1924
- ZIKA 2014—Charles ZIKA: Visual sings of imminent disaster in the 16th century Zurich archive of Johann Jakob Wick. In: Monica JUNEJA / Gerrit Jasper SCHENK (ed.): *Disaster as image: iconographies and media strategies across Europe and Asia*. Regensburg 2014, 43–53
- ZLATOHLÁVKOVÁ/FORNASIERO 2020—Eliška ZLATOHLÁVKOVÁ / Alice FORNASIERO: The studiolo of Rudolf II at Prague Castle. In: *Journal of the History of Collections* 32, 2020, 239–244
- ZVEZDINA 1997—J.N. ZVEZDINA: *Emblematika v mire starinnogo naturmorta*. Moskva 1997

## Seznam vyobrazení

- Agostino Carraci:** Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata, 1598–1600, olej, 101 x 113 cm. Neapol, Národní muzeum Capodimonte, inv. č. Q 369. Foto: [https://it.wikipedia.org/wiki/Triplo\\_ritratto\\_di\\_Arrigo\\_peloso,\\_Pietro\\_matto\\_e\\_Amon\\_nano](https://it.wikipedia.org/wiki/Triplo_ritratto_di_Arrigo_peloso,_Pietro_matto_e_Amon_nano), vyhledáno 2. 3. 2021
- Albrecht Dürer:** Siamská dvojčata z Ertingenu, indický inkoust, papír, 1512, 15.8 x 20.8 cm. Oxford, The Ashmolean Museum, inv. č. WA1855.102. Publikováno: SPINKS 2015, 42–43; HOLLÄNDER 1922, 66
- Albrechten Gros:** Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen leetzamen und erschroefflichen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist, 1569, kolorovaný dřevořez, 38 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 328. Foto: SZM
- Alonso Sánchez Coello:** Infantka Isabel Clara Eugenia a Magdalena Ruiz, 1585–1588, olej, 207 x 129 cm. Museo del Prado, sign. P00861. Foto: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Andrea del Sarto:** Pocty Caesarovi, 1520 (první fáze), freska, 502 x 537 cm. Poggio a Caiano, Medicejská víla. Foto: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Andrea\\_del\\_Sarto\\_Triumph\\_of\\_Caesar\\_WGA00382.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Andrea_del_Sarto_Triumph_of_Caesar_WGA00382.jpg), vyhledáno 2. 3. 2021
- Andrea Mantegna:** Dvůr Gonzaga. Severní zeď Camera degli Sposi, 1465–1474, freska, 805 x 807 cm. Mantova, východní věž paláce San Giorgio. Foto: [https://en.wikipedia.org/wiki/Camera\\_degli\\_Sposi](https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_degli_Sposi), vyhledáno 2. 3. 2021
- Angolo di Cosimo zv. Bronzino:** Portrét trpaslíka Morganta, 1552, olej, 149 x 98 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. Foto: <https://www.uffizi.it/en/magazine/nano-morgante-pittiEN>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Anonym:** Bildnis eines behinderten Mannes, 16. století, olej, 135 x 110 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8344. Foto: KHM
- Anonym:** Dvojportrét dvorního giganta a trpaslíka Thomele, 16. století, olej, 266,8 x 162,5 cm. Vídeň, KHM, sign., GG 8299. Foto: KHM
- Anonym:** Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT, 1612, mědiryt, 39 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 365. Foto: SZM

- Anonym:** Enrico Gonzales, kolem roku 1580, olej, 100 x 86,5 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8332. Foto: KHM
- Anonym:** Madalena Gonzalesová, kolem roku 1580, olej, 123 x 86 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8331. Foto: KHM
- Anonym:** Mulier viginti annorum hirsuto capite, asi 1595, kolorovaná kresba na papíře, 46 x 36 cm. Boloňa, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 001-2 Animali, fol. 132. In: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021
- Anonym:** Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje, 1560, akvarel, papír, 265 x 655 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 6564. Foto: KHM
- Anonym:** Petrus Gonzales, kolem roku 1580, olej, 190 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. 8329. Foto: KHM
- Anonym:** Portrét dvorního trpaslíka Petra, nedatováno. Vídeň, KHM, sign. GG 5423. Foto: KHM
- Anonym:** Portrét Elss, 16. století, olej. Vídeň, KHM, Sign. GG 5424. Foto: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/old-masters-evening-sale-117033/lot.5.htm>, vyhledáno 2.3.2021
- Anonym:** Portrét giganta Hanse Krause, 1601, olej, 290 x 175 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8300. Foto: AUER 2006
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 1595, olej, 69 x 52 cm. Mnichov, Bavorské národní muzeum. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena\\_Antonia\\_of\\_Li%C3%A8ge](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge), vyhledáno 2. 3. 2021
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 2. třetina 17. století?, olej na platně, 92 x 71.5 cm. NPÚ ÚPS v Kroměříži, mobiliární fond SZ Velké Losiny, inv. č. VL 1189. Foto: NPÚ ÚPS v Kroměříži
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, kolorovaná kresba na papíře. Boloňa, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 006-2 Animali, fol. 70. Foto: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej, 67 x 55 cm. Vratislav, Národní muzeum inv. č. VIII–1524. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena\\_Antonia\\_of\\_Li%C3%A8ge](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge), vyhledáno 2. 3. 2021
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej. Vratislav, Národní muzeum. Publikováno: SELEROWICZ 2011
- Anonym:** Portrét trpaslíka, kolem 1600, olej, 120 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8228. Foto: KHM

- Anonym:** Siamská dvojčata, 1620, mědiryt, 31 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 565. Foto: SZM
- Balthasar Gebhardt:** Dvorní dámy královny Konstancie v čele s Helenou Antonii [detail] Stockholmský svátek, 1605, akvarel a kvaš na pergamenu, 27 x 1609 cm. Královský hrad ve Varšavě. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena\\_Antonia\\_of\\_Li%C3%A8ge](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge), vyhledáno 2. 3. 2021
- Batholomé Gonzales:** Španělská královna Markéta Habsburská (1584–1611) s dítětem, které drží lví tamarina, 1603–1609, olej, 192 x 120 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3139. Foto: KHM
- Burian Valda:** Nowina o zpotvořilem hroznem a zazračnem porodu který se stal na předměstí města Hory Kutny, 1586, kolorovaný dřevořez. JHČA v Třeboni, Historica Třeboň IV, inv. č. 6442, sign 5358A. Foto: JHČA v Třeboni
- Cosmographia**, fol. 945, Lidská monstra, 1548. Bayerische Staatsbibliothek, sign. VD16 M 6692
- Daniel Sedlčanský:** Prawdiwé wyspánij, o nezdárném porodu dwau děwčátek, wrchy hlav srostlých, 1608, dřevořez, 6.9 × 8.3 cm. NK ČR, sign. 65 E 002101. Foto: NK ČR
- Dirck de Quade van Ravensteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r. Foto: ÖNB
- Dominicus Custos:** Helena Antonie ve věku 18 let, 1612, mědiryt, 16,9 x 14,3 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, sign. HB821. Foto: <https://www.gnm.de/museum/abteilungen-anlaufstellen/graphische-sammlung>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Francesco del Cosa:** Alegorie měsíce dubna, kolem 1470, freska, 500 x 320 cm. Ferrara, Palazzo Schifanoia. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Palazzo\\_Schifanoia\\_\(Ferrara\)#April](https://commons.wikimedia.org/wiki/Palazzo_Schifanoia_(Ferrara)#April), vyhledáno 2. 3. 2021
- Francesco Terzio:** Portrét dvorního trpaslíka Thomele, cca 1560–1580, olej, 100 x 76 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3839. Foto: KHM
- Giulio Romano a Rafaellino del Colle:** Zjevení kříže, 1520–1524, freska, Apoštolský palác ve Vatikánu, Konstantinova síň. Foto: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Raphael\\_Vision\\_Cross.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Raphael_Vision_Cross.jpg), vyhledáno 2.3.2021
- Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s procházejícími se, 1596, olej, 137 x 174 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2335. Foto: KHM
- Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s významnými návštěvníky, 1596, olej, 137 × 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2334. Foto: KHM



- Hans Burgkmair starší:** Disz künd ist geboren worden zu Tettngang; Darstellung eines Geburtsfehlers in Tettngang 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmaier nach einer Zeichnung des Lindauer Malers Mattheis Miller, die im Auftrag Graf Ulrichs von Montfort entstand, dřevořez, 1516, 34.4 x 23.3 cm. Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, H. 728, inv. č. 154318. Publikováno: SPINKS 2015, 53
- Hans Burgkmair:** Bitva v lesu, 1500–1503, inkoust, papír, 21 x 28.6 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1978.77.1. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56725.html>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Hans Hoffmann:** Jelen s deformovanými parohy, 1589, akvarel, pergamen 37.8 x 30.1 cm. Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. č. Nr. Hz 2048. Publikováno: KAUFMANN 1988, 216
- Hans Sebald Lautensack:** PRIMUS MARTIALIUM LUDORUM PEDESTRIS CONFLICTUS, 1560, lept, 38.3 x 49.6cm. In: FRANCOLIN 1561, fol. Viii
- Hans Wertinger:** Portrét dvorního šaška „rytíře“ Kryštofa, 1515, olej, 61.5 x 113. Madrid, Muzeum Thyssenů-Bornemiszu, inv. č. 434 (1934.32). Foto: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/wertinger-hans/court-jester-known-knight-christoph>, vyhledáno, 2. 3. 2021
- Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 14
- Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 5
- Henrich Petri:** Divý muž a divá žena, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 4
- Henrich Petri:** Fauni, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 10
- Henrich Petri:** Kynocefalové a Epiphagi, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9
- Henrich Petri:** Monstrum s jeřábím krkem a Kyklop 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 8
- Henrich Petri:** Monstrum z Krakova, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 582
- Henrich Petri:** Monstrum z Ravenny, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 517
- Henrich Petri:** Mrtvá siamská dvojčata, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 511
- Henrich Petri:** Muž se zvětšenou štítnou žlázou, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 15
- Henrich Petri:** Panocii, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9
- Henrich Petri:** Pygmejové, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 11
- Histoires Prodigieuses,** fol. 11, Jan Garin?, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058
- Histoires Prodigieuses,** fol. 14, Divoženka a Pygmej, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058
- Histoires Prodigieuses,** fol. 145, Dítě se čtyřma rukama a čtyřma nohama, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

**Histoires Prodigieuses**, fol. 161, Siamská dvojčata srostlá zády, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

**Histoires Prodigieuses**, fol. 17, 42, 129, 162, Siamská dvojčata srostla v hrudníku, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

**Jakob Hoffmann**: Portrét Thomase Schweickera ve věku 54 let, 1595, olej. Soukromá sbírka

**Jan Sanders van Hemessen**: Portrét Elisabet, šaškyňe Anny Jagelonské, nedatováno, olej na dubové desce, 49.4 x 40.4 cm. Soukromá sbírka. Foto: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/old-masters-evening-sale-117033/lot.5.htm>, vyhledáno 2. 3. 2021

**Jean Fouquete**: Portrét Gonelly, dvorního šaška na ferrarském dvoře, 1445, olej na dubové desce, 36 x 24 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 1840. Foto: <https://www.khm.at/de/besuchen/ausstellungen/2010/starke-koepfe-portraits-des-kunsthistorischen-museums>, vyhledáno 2. 3. 2021

**Jeremiáš Gunter**: Kirchweih mit Theater und Prozession, 1610–1619, olej, 119 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3541. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jeremias\\_G%C3%BCnther#/media/File:Jeremias\\_G%C3%BCnther\\_Kirchweih\\_mit\\_Theater\\_und\\_Prozession\\_GG\\_3541Kunsthistorisches\\_Museum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jeremias_G%C3%BCnther#/media/File:Jeremias_G%C3%BCnther_Kirchweih_mit_Theater_und_Prozession_GG_3541Kunsthistorisches_Museum.jpg), vyhledáno 2. 3. 2021

**Johann Bussemacher**: WAHRE UND ENGENTLICHE CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt, 1606, mědiryt, 38 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 242. Foto: SZM

**Johann Theodor de Bry**: Hermafrodit Figura I., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 574

**Johann Theodor de Bry**: Hermafrodit Figura III, 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 578

**Johann Theodor de Bry**: Mnich-tele, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

**Johann Theodor de Bry**: Monstrum z Krakova, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

**Johann Theodor de Bry**: Monstrum z Ravenny, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 88

**Johann Theodor de Bry**: Pitva siamských dvojčat, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 22

**Johann Theodor de Bry**: Podobizna Giganta Antonia Francopana, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 96

- Johann Theodor de Bry:** Podobizna Thomase Schweickera, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 31, fol. 35
- Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 58
- Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 65
- Johann Theodor de Bry:** Srostlí hermafrodité. Figura II., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 576
- Joris Hoefnagel:** Děti Petrusa Gonzalese, Animalia Rationalia et Insecta (Ignis II), 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.3. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. Animalia Rationalia et Insecta (Ignis I), 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>, vyhledáno, 2. 3. 2021
- Josef Heintz:** Portrét Ferdinanda II. (1578–1637) s dvorním trpaslíkem, 1604, olej, 200 x 116 cm. KHM, sign. GG 9453. Foto: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2365/>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Jošt Amman:** Dítě s hlavou slona, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 115
- Jošt Amman:** Mnich-tele, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 114
- Jošt Amman:** Monstrum z Krakova, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 113
- Jošt Amman:** Monstrum z Ravenny, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 122
- Jošt Amman:** Siamská dvojčata, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 117
- Kosmografie česká,** fol. 140v, Lidská monstra, 1554. NK ČR, sign. 54.B.2
- Kundt und zu wissen sei Jedermänniglich,** 1616, dřevořez, 110 x 140 mm. Sbíрка Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 65. Foto: KNM
- Lavinia Fontana:** Antonietta Gonsalvus, 1594–1595, olej, 57 x 48 cm. Muzeum výtvarných umění Blois, sign. 997.1.1. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lavinia\\_FontanaPortrait\\_of\\_Antonietta\\_Gonzalez\\_-\\_WGA07981.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lavinia_FontanaPortrait_of_Antonietta_Gonzalez_-_WGA07981.jpg), vyhledáno 2. 3. 2021
- Le Livre des Merveilles du Monde,** fol. 29 v., Úžasní obyvatelé Bargu, 1412. Paříž, Národní knihovna, sign. Ms. fr. 2810

- Liber chronicarum**, fol. 108r, Máří Magdaléna, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Liber chronicarum**, fol. 12r, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Liber chronicarum**, fol. 12v, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Liber chronicarum**, fol. 151r, Monstrum s čtyřma rukama a nohama, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Litoměřický graduál**, fol. 173v, 1517, SOkA, sign. IV C 1
- Litoměřický graduál**, fol. 181r, 1517, SOkA, sign. IV C 1
- Lucas Cranach ml.:** Spící Herkules a Pygmejové, 1551, olej, lipová deska, 179 x 259 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Sign. DE SKD GG1943. Foto: [http://lucascranach.org/DE\\_SKD\\_GG1943](http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1943) vyhledáno: 18.2.2021
- Lucas Cranach ml.:** Probouzený Herkules a Pygmejové, 1551, olej, lipová deska, 188 x 261 x 1.8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Sign. DE SKD GG1944 Foto: [https://lucascranach.org/DE\\_SKD\\_GG1944](https://lucascranach.org/DE_SKD_GG1944), vyhledáno: 18.2.2021
- Lucas Cranach starší a dílna:** Mnich-tele, 1523, dřevořez, 18.4 x 11.3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett inv. č. A 1900–671
- Mang Kilian:** WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACTUR EINER WUNDER, 1620, mědiryt, 37 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 560. Foto: SZM
- Martin Schongauer:** Divý muž držící erbovní štít, 1480–1490, mědiryt. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1943.3.85. Foto: <https://www.nga.gov/global-site-search-page.html?searchterm=Martin+Schongauer>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Monogramista HV:** Siamská dvojčata Anna Maria, 1606, mědiryt, 29 x 23 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 244. Foto: SZM
- Monstrum historia**, fol. 16, Petrus a Enrico Gonzalesovi, dřevořez, 1642, Boloňa. Foto: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- Monstrum historia**, fol. 17, Madalena Gonzalesova, dřevořez, 1642, Boloňa. Foto: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- Monstrum historia**, fol. 18, Antonietta Gonzalesova, dřevořez, 1642, Boloňa. Foto: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- Nicolaus Zipfern:** Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der

- Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen, 1605, dřevořez, 40 x 31 cm. SZM, historické pracoviřtě, inv. ř. G 225. Foto: SZM
- Oldřich Valda:** Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu Léta pominulého, 1598, dřevořez. Česká republika, Roudnická-Lobkowiczská knihovna, zámek Nelahozeves, Sign. III Ib 12/52. Foto: Roudnická-Lobkowiczská knihovna, zámek Nelahozeves
- Památník novoměstského měšťana, Jana Aleše zv. Kompas,** fol. 120 r, Bezruký Thomas Schweicker ze švábského Hallu, 1593–1628, mědiryt, 18.5 x 11.4 cm. NK ČR, Sign. XVII F 60. Foto: NK ČR
- Paul Vredeman de Vries:** Interiér gotického kostela, 1596–1597, olej, 108.5 x 115 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 7661 Foto: KHM
- Philipp Camerarius a Heinrich Weirich:** Bezruký Thomas Schweicker ze Švábského Hallu ve věku 53 let, 1593, mědiryt, 27.7 x 34 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. ř. HB 856, Kapsel-Nr. 1283b
- Schembartbuch,** fol. 132r – 133r, 1539–1645. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII D 24
- Sigmund Elsässer:** Oslava udělení Řádu zlatého rouna, 1585, akvarel, papír, 31 x 600 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 5348. Foto: KHM
- Sigmund Elsässer:** Slavnostní průvod, 1580, Kolorovaná perokresba na papíře, 38 x 217 cm. Březnice, NPÚ ÚOP, sign. BN01318-10. Foto: NPÚ ÚOP
- Vita et Fabulae Aesopi,** fol. II, Ezop, 1486. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 300.001-II 300.002; <http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?>
- Wahrhoftige Contrafactur eines lebendigen Knaben,** Magdeburgk 1604, 15 x 10 cm dřevořez. Sběrka Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 11. Foto: KNM
- Wenzel von Olmütz:** Monstrum narozené na Tibeře v lednu 1496, 1496–1500, mědiryt, 124 x 104mm. The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. ř. E, 1. 15.
- Wickiana,** Band 8/9, fol. 117v, Bezruký umělec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. Foto: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020
- Wickiana,** Band 8/9, fol. 171r., Monstrózní novorozenec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. Foto: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020